MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 6

DIN SUMAR

6/2017

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU NICOLAE TEODOREANU

OCTAVIAN NEMESCU
AUREL STROE - ORIGINALUL

ROMAN VLAD
MUZICA CONCRETĂ,
PRIMA ETAPĂ A MUZICII ELECTRONICE

GEORGE BALINT
INTERPRETAREA MUZICALĂ (II)
- TIPURI/STADII, COORDONATE, CATEGORII -

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU NICOLAE TEODOREANU 3

STUDII

OCTAVIAN NEMESCU
AUREL STROE - ORIGINALUL 27
ROMAN VLAD
MUZICA CONCRETĂ, PRIMA ETAPĂ A MUZICII ELECTRONICE 38

ESEURI

GEORGE BALINT
INTERPRETAREA MUZICALĂ (II)
- TIPURI / STADII, COORDONATE, CATEGORII - 47

CREAŢII

ŞTEFAN ANGI
GYÖRGY KURTÁG - „JOCURI". O POETICĂ LUDICĂ PENTRU PIAN A COPILULUI MUZICIAN 68
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ
ULPIU VLAD - *DIN SUNETELE PRIVIRII* 87

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ
VIOLONCELUL „BĂTUT" CONTEMPORAN – („DOBA") DIN TULGHEŞ 97

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH NICOLAE TEODOREANU 3

STUDIES

OCTAVIAN NEMESCU
AUREL STROE - THE ORIGINAL 27
ROMAN VLAD
CONCRETE MUSIC, THE FIRST STAGE OF ELECTRONIC MUSIC 38

ESSAYS

GEORGE BALINT
MUSIC INTERPRETATION (II)
– TYPES / STAGES, COORDINATES, CATEGORIES - 47

CREATIONS

ŞTEFAN ANGI
GYÖRGY KURTÁG - JÁTÉKOK [GAMES]
A LUDIC POETICS FOR PIANO MEANT FOR THE CHILD-MUSICIAN 68
CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ
ULPIU VLAD - *DIN SUNETELE PRIVIRII [FROM THE SOUNDS OF THE GAZE]* 87

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ
THE CONTEMPORARY "STRUCK" CELLO ("DOBA") IN TULGHEŞ 97

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Nicolae Teodoreanu

Andra Apostu

Compozitorul Nicolae Teodoreanu se dezvăluie, dar nu cu ușurință. Nu pentru că își propune acest lucru ci pentru că firea sa discretă îl împiedică să se declare ca aparținând vreunui anume stil, vreunui tip de estetică ori vreunui curent.

Este, cu siguranță, un compozitor valoros al prezentului care, în rândurile care urmează ne dezvăluie și informații interesante despre compozitori ai generației "de aur" din școala muzicală românească. Muzica sa este un „azi" cu rădăcini în „ieri" și ramuri în „mâine". Cercetările sale etnomuzicologice i-au deschis orizonturi și i-au oferit surse nestăvilite de inspirație. Vi-l prezentăm, așadar, pe Nicolae Teodoreanu compozitor, etnomuzicolog, pedagog, așa cum se descrie chiar el, printre rânduri...

A.A.: Stimate domnule Nicolae Teodoreanu, ați fost un student norocos, ați avut îndrumarea multor maeștri. Dintre aceștia, aș vrea să ne oprim asupra perioadelor în care ați studiat cu Ștefan Niculescu, Aurel Stroe și Anatol Vieru.

N.T.: Eu am început studiul compoziției la Conservator cu Aurel Stroe, am lucrat 3 ani cu el, din 1982 până în 1985,

https://biblioteca-digitala.ro

când a trebuit să plece în America. Sigur că față de perioada de dinainte, cea în care mă pregăteam pentru Conservator, era un salt foarte mare şi am fost destul de şocat de nivelul la care se discuta. Stroe ținea cursuri colective, adevărate prelegeri de amfiteatru, doar în faţa a 4-5 persoane: afară de mine participau Ioana Glodeanu, Ioan Dobrinescu (ăștia eram „clasa" lui) şi mai veneau „din afară„ viitorul clavecinist şi organist Dan Racoveanu precum și domnul Georgescu – inginer, parcă, și care avea sarcina de a consemna tot ce spunea Stroe în vederea unei publicări ulterioare; acest lucru, din păcate, nu s-a mai întâmplat. La aceste cursuri se spuneau lucruri absolut unice, erai uluit și ieșeai ameţit de o așa cantitate de informație. Se tratau probleme pe care le regăsim în scrierile lui ulterioare, deși nu formulate direct, dar atinse mereu: morfogeneza, teoria catastrofelor. De asemenea, Stroe mai vorbea despre existența a două modele de compozitori: pe de o parte, modelul creatorului estet, care se dedica ideii de a crea o muzică frumoasă, perfectă, coerentă, într-o estetică de tip clasic, înrudită cu filozofia lui Leibniz, care reda imaginea unui univers construit „armonic". În acest caz, compoziţia muzicală trebuia să reflecte această perfecţiune a Universului. Aici includea el pe Mozart, Bartók, Webern, pe care îi şi studiam la clasă. Și mai era celălalt model, care îi era lui mai aproape, al compozitorului care se luptă cu materia sonoră, dar care vrea ceva, vrea să transmită ceva dincolo de piesă, un compozitor de viziune.

A.A.: Aceste două categorii se completau sau se excludeau una pe cealaltă, în viziunea lui Aurel Stroe?

N.T.: Erau două direcţii diferite, nu cred că exclusive, dar ceea ce căuta un compozitor de viziune îl deosebea net de celălalt. Stroe lua ca exemple ultimele cvartete de Beethoven, simfoniile de Mahler și, până la urmă, muzica lui, pe care nu o discutam la curs, dar cu care eram contemporani fiindcă se cânta în concert. Spre exemplu, chiar atunci, în 1983, se cântase *Orestia I,* care reflecta perfect viziunea sa „termodinamică" asupra societăţii (opera conţinea nişte aluzii politice înspăimântătoare: scena *Entrata del Tiranno* era marcată de o sirenă ca a miliţiei lui Ceauşescu, perfect integrată compoziţional prin cel „de al cincilea sistem", al

https://biblioteca-digitala.ro

zgomotului – totul fiind un simbol al „cetăţii închise”, în prăbuşire, marcate de entropie maximă). Stroe avea ideea aceasta că un astfel de compozitor poartă o luptă pe viaţă şi pe moarte cu nişte forţe cosmice. Ne dădea modelul alpinistului care urcă pe munte şi ajunge în zonele cu altitudine mare – el era un pasionat de munte – unde aerul este din ce în ce mai rarefiat şi efortul devine din ce în ce mai mare, nu mai poţi să te oxigenezi, ţi se opune o forţă pe care tu o înfrunți; considera că uneori efortul e atât de mare încât chiar şi opera poate fi sacrificată. Aceasta poate să nu atingă perfecțiunea, rotunjimea, dar va conține mesajul pe deplin, mesaj care poate fi recunoscut de către cei care au această receptivitate. Cel mai important, este, aşadar, efortul, care devine el însuşi un mesaj; Stroe nu încifra un mesaj în piesă, ci îl convertea în muzică. De aici apar şi toate aceste rupturi şi aceste lucruri care presupun un univers „statistic”, cam în sensul lui Jacques Monod (amintea acea frază a lui, potrivit căreia omul nu e decât – parafrazez – „un ţigan la marginea universului”), univers care nu mai are coerenţa şi perfecţiunea celui clasic.

A.A.: Asta, desigur, punea problema şi studenţilor: el, maestrul, unde se află?

N.T.: Cu siguranță ne dădea de gândit și simțeai că aceste lucruri depășesc capacitatea noastră de înţelegere, de asimilare. Erau lucruri spuse pentru viitor, erau probleme atât de adânci încât te puneau „între paranteze”. În anii superiori a făcut cu noi teoriile „sistemelor de acordaj” ale lui Daniélou; știți că Stroe a preluat în muzica sa teoria celor patru sisteme „de acordaj”, teorie care m-a fascinat la momentul acela şi care a avut o reverberație târzie asupra mea: mi-a atras atenţia asupra microtoniei, pe care am studiat-o ulterior în cercetările mele din folclor. De asemenea, Stroe a încercat să ne introducă în gândirea algoritmică, expusă de el în patru articole despre *clasele de compoziție,* publicate în revista „Muzica”, la acel moment cam aride pentru noi, căci nu aveam pregătirea tehnico-matematică necesară. Însă, aceasta a fost o primă luare de contact cu algoritmica muzicală, idee care urma să mă preocupe în viitorul apropiat.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai aveam şi orele individuale cu el, în care prezentam ce lucram şi unde mergea mai la „nivelul nostru”, cu paşi mai mici dar extrem de riguros şi, totodată, atent. Adică am făcut şi „bucătărie” muzicală, analiză. De exemplu, la sonatele lui Haydn, sau Scarlatti (pe care le executa fenomenal la pian!), aplica metodele structuraliste de analiză ale lui J. J. Nattiez şi mai ales pe cele ale lui Nicholas Ruwet; făcea o analiză nu doar tonală şi formală, ci încerca să surprindă anumite aspecte ale fenomenologiei compoziţionale, care puteau să ne deschidă mintea. După aceea, era foarte atent la ce aduceam noi; eu, în anul II, de exemplu, am scris o sonată pentru violoncel şi pian după modelul sonatei nr. 1 de Brahms. Şi ştiu că era acolo ceva destul de simplu, un pasaj de vreo 3-4 note care se relua de câteva ori care pentru mine avea o anumită „rezonanță” specială. Stroe a sesizat acest lucru şi a zis, încercuind cu degetul notele acelea: „aici te regăseşti mata, asta trebuie să dezvolţi” (ni se adresa nu cu „tu”, ci cu „mata”, iar uneori ne zicea „copii”). Avea o intuiţie extraordinară şi a surprins dintr-un şir banal de note ceva care mie îmi era emblematic, ceva care putea deveni un drum de urmat. Şi cred că avea dreptate.

Apoi a urmat anul III, când a trebuit să compun un cvartet, şi aici m-am împotmolit de tot. Am scris un cvartet, dar a fost un eşec. Presiunea pe care o exercita Stroe asupra ta – indirectă, prin forța personalității sale – era așa de mare, încât te simţeai prea mic. Dacă era să asişti la o prelegere era extraordinar, dar când trebuia tu să încerci să vezi ce legătură au toate acestea cu tine şi cum poţi să scoţi muzică din asta, putea deveni o chestiune catastrofică. Iar la mine așa a și fost. Am scris un cvartet foarte slab, cu care am luat nota 9 la examen, ceea ce era cam ca o... restanţă. Abia mult mai târziu m-am mai încumetat să scriu un cvartet (de curând şi un al doilea).

A.A.: Ce s-a întâmplat după plecarea lui Aurel Stroe? Cum v-ați adaptat cu noul profesor, cu Anatol Vieru?

N.T.: După ce a plecat Stroe, am rămas cam în vânt, să zicem, la prima impresie, şi am fost repartizat la Vieru, care avea un stil complet diferit. Între timp a fost, însă, vara, în care eu am intenţionat să dau o mărire de notă la cvartet. Am muncit

https://biblioteca-digitala.ro

destul de mult în vara aceea şi am reuşit să perfectez un algoritm compoziţional cu care mă simţeam foarte bine, dar care nu a mai dus la un cvartet la sfârşitul verii, ci a făcut posibile cele două lucrări simfonice din anul IV. Deci, față de anul III în care eram deja în pragul colapsului, în anul IV, la Vieru, am reuşit să scriu aproape dintr-o răsuflare o cantată pentru mezzosoprană şi orchestră de cameră şi apoi o lucrare simfonică. Cu acest algoritm „restanţă", totul a funcţionat de minune.

Vieru era cu totul alt stil, v-am zis, nu te simţeai aşa intimidat. Nici Stroe nu încerca să te dirijeze, a nu se înţelege greşit, dar personalitatea lui era copleşitoare. Vieru îţi dădea o libertate care pentru mine a fost, la acel moment, ca aerul proaspăt. Interesant a fost că atunci când am mers la el şi i-am prezentat algoritmul pe care îl inventasem, şi care era bazat pe numere prime, am avut surpriza să aflu cum funcţionează sita lui Eratostene, pe care Vieru o folosise în nenumărate lucrări, bazată tot pe numere prime, dar gândită cu totul altfel. Principiul, însă, al creşterii, al desfacerii în fâşii, dintr-un punct originar, era acelaşi. Țin minte remarca lui Vieru..., fac o paranteză: algoritmul meu se bazează pe numerele prime 2, 3 şi 5 şi pe puterile lor, având la bază teoria lui Daniélou, pe care o studiasem cu Stroe. Și Vieru mi-a spus: „Algoritmul ăsta al tău este ceva între teoria lui Daniélou și sistemul meu (sita lui Eratostene...), așa că ne-am potrivit foarte bine.

Vieru era un om preocupat de timp: cel fizic – era foarte ordonat cu timpul lui – dar și de timpul muzical. Acest lucru pe mine m-a ajutat, m-a centrat, că nu eram prea disciplinat. M-a organizat, mai ales în plan muzical (nu și în plan fizic, căci eu sunt mereu în întârziere). Legat de timp, avea anumite formulări paradoxale: zicea, de exemplu, că dacă o piesă ți se pare lungă, mai lungește-o, iar dacă ți se pare scurtă, mai scurteaz-o. Mi-amintesc că analizam simfoniile de Mahler cu el, sigur, într-o altă perspectivă decât a lui Stroe, urmărind, pe de o parte, sursele muzicale: marșuri, cântece populare, valsuri, iar, pe de alta, această problemă a așezării muzicii în timp.

Raportat la ce compuneam eu, avea un fel foarte fin, discret, de a lucra cu studentul, de a-l încuraja. În perioada în

https://biblioteca-digitala.ro

care am scris cantata, la sugestia lui am detașat din cantată o piesă pentru trei alămuri, căreia i-am adăugat alte trei, și așa a ieșit o nouă compoziție pentru trio de alamă, care s-a și cântat imediat, grație colaborării cu profesorul de muzică de cameră, Francisc Laszlo. Vieru este cel care mi-a deschis această perspectivă, de a folosi „energia" unei compoziții principale pentru altele colaterale. Și așa am reușit să termin cu bine Conservatorul. Dar, nu a fost ușor.

A.A.: Aţi mai folosit acest algoritm şi mai târziu în creaţie?

N.T.: L-am folosit în mai multe lucrări, mai mult în genul simfonic, pentru că îţi dă posibilitatea să lucrezi cu mase mari instrumentale, fiind vorba de parametri; cumva ca la Xenakis, doar că la el aceşti parametri sunt echiprobabili, potrivit unei repartiţii statistice uniforme. Or, algoritmul meu, ca şi sita lui Eratostene, îţi dădea o structură ierarhică. Deşi era conceput înăuntrul sistemului dodecafonic, îţi dădea senzaţia unei centrări tonale şi unei atmosfere predominant diatonice.

A.A.: L-ați teoretizat, ați scris despre el?

N.T.: Nu, nici nu m-am gândit la asta. La un moment dat nu m-a mai interesat, nu am mai insistat asupra lui. Dar, l-am „publicat" altfel. Ştiu că prin 1993 am încercat să folosesc acest algoritm pentru a face o „creaţie colectivă", cu colegi de-ai mei de vârstă relativ apropiată: erau implicaţi Dan Dediu, George Balint, Mihai Vârtosu, Ioan Dobrinescu, Dana Teodorescu (Probst) şi urmau şi alţii, care nu au mai apucat să „intre în scenă". Era o piesă în care rolurile componistice erau „preprogramate" de algoritm, dar într-o manieră destul de complicată, fiindcă fiecare trebuia să scrie o secvenţă temporală la un anume compartiment orchestral, în timp ce altul putea scrie la alt grup instrumental, astfel că lucrurile se suprapuneau. În fine, am scris împreună cca. 4 minute, ceea ce însemna cam a treia parte din piesă şi apoi s-a împotmolit. Nu a ieşit din raţiuni practice: aveam un calendar de lucru, fiecare avea două zile la dispoziţie, după care trebuia să se întâlnească cu următorul ca să dea partitura, plus o corespondenţă cu sugestii, observaţii, corecturi (mi-amintesc că mă întâlneam seara târziu, la metrou la „Ştefan cel Mare", cu

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Vârtosu, de exemplu, şi ne dădeam partitura peste barieră, ca să economisim un bilet). Din păcate, acest transfer fizic al partiturii s-a blocat la un moment dat; pe atunci nu exista internet. Scrie şi Dan Dediu undeva despre acest experiment ratat.

A.A.: Cum ați colaborat cu Ștefan Niculescu?

N.T.: Cu el am făcut cursul de forme şi toţi cei care am făcut cursul ăsta am fost marcaţi; nu era doar un curs de analize, ci era un curs de cultură generală şi muzicală. Noi, majoritatea, eram destul de „conservatori" la momentul acela, nefiind prea receptivi la muzica modernă. Dar cu Niculescu nu puteai rămâne așa... Ascultam şi analizam la curs, alături de clasici, tot ce era mai important în muzica secolului al XX-lea, analize care aveau funcţia „spărgătorului de gheață" în inerția noastră și care ne-au introdus practic în limbajul şi estetica muzicii contemporane. Aceste cursuri continuau cu „Vacanţele muzicale" de la Piatra Neamţ, şi, nu în ultimul rând, cu vizitele acasă, unde strângea mai mulţi actuali sau foști studenţi şi, unde am audiat, spre exemplu, uimitoarele *Patru piese pe o singură notă* de Giacinto Scelsi, compoziţiile „verbale" ale lui Georges Aperghis, dar şi câteva dintre compoziţiile sale. Niculescu nu urmărea doar să te *informeze* în anumite domenii, ceea ce făcea oricum cu prisosinţă, ci, mai cu seamă, să te *formeze* ca muzician, aşadar să îţi consolidezi propria personalitate, în deplină libertate. Era interesant cum se desfăşura un examen de forme: spunea, „puteţi veni cu tot ce vreţi la voi, partituri, cărţi, materiale, notiţe, caiete, tot... şi nu trebuie decât să arătaţi ce aţi lucrat, ce aţi citit, ce aţi gândit". Nu aveai ce copia; ori aveai ceva de spus, ori nu. Era un examen atipic.

După facultate, mai ales, îi arătam lucrările mele mai noi, fiind într-o perioadă în care aveam încă nevoie de un „control". Cum eu eram cam dezorganizat cu timpul de lucru, el mi-a sugerat să îmi fac un program zilnic de compus de cca. 2-3 ore, din care să nu ies (după cum el însuşi folosea un ceas de şah, pentru a-şi cronometra timpul de lucru zilnic). Insista pe ideea de a scrie şi de a reface o muzică sau un fragment, până nu mai poţi modifica nimic. Între timp, începusem să scriu şi

https://biblioteca-digitala.ro

diverse texte, multe publicate în revistele Institutului de Folclor şi, am avut de mai multe ori surpriza plăcută să mă sune la câteva zile după ce apăruse un articol, de care nu știu cum afla, și să îmi facă nişte comentarii foarte precise, la obiect, bineînţeles cu o nuanţă totdeauna pozitivă.

Un eveniment marcant, legat de dânsul, la care am participat în studenţie, a fost, cred, prin 1986, când a lansat studiul său despre postmodernism. A avut loc în sala 99, unde acum este sala de folclor... nu încăpeam de câtă lume era; noi stăteam pe hol şi auzeam şi vedeam ce puteam. Era un eveniment senzaţional, fiindcă asistai pe viu la naşterea unor teze care au făcut istorie. Apoi a urmat publicarea studiului în revistă, în „Caiete Critice", acel studiu de referinţă numit „Un nou spirit al timpului în muzică". Era vorba acolo despre cele patru direcţii „cardinale" din muzica contemporană. Stefan Niculescu era un om extrem de generos: cu ideile, cu partiturile, cu discurile, cu cărţile. Fiecare dintre cei care veneau la el primea ceva pentru acasă, cu împrumut pe termen nelimitat, mai ales lucrurile mai valoroase, la care ţinea cel mai mult. Legat de aceasta, vreau să amintesc şi un alt eveniment important: cred că prin 1979-1980 am participat la Institutul de Istoria Artei la o conferinţă ţinută de Corneliu Dan Georgescu, când s-a vorbit pentru prima dată la noi, după ştiinţa mea, despre *arhetip*. Nu înţelegeam prea bine, dar simţeam că e ceva „epocal". De atunci se tot vorbeşte despre arhetip şi este un termen care a făcut carieră; apoi au apărut „compoziţiile arhetipale", a vorbit şi Octavian Nemescu şi alţii despre asta. Conceptul de arhetip a fost preluat de C.D. Georgescu din psihanaliza lui C.G. Jung. Dar, ceea ce am aflat mult mai târziu, era că cel care îi atrăsese atenţia lui Georgescu asupra lui Jung, şi care i-a împrumutat multe cărţi ale acestuia, era tot Ştefan Niculescu, cel cu care a şi avut numeroase discuţii pe această temă.

Şi pe mine m-a încurajat într-o anume direcţie. El era un om profund religios, se ştie acest lucru, şi ne-a îndrumat, pe fiecare, după dispoziţia proprie, spre zona asta. Îmi spunea: „este nevoie de un studiu de teologie a muzicii...". Îl amintea pe Fericitul Augustin, care avea un tratat intitulat *De musica*, dar

https://biblioteca-digitala.ro

care nu se ocupa propriu-zis de muzică, ci mai mult de prozodie. Pentru mine a fost o mare provocare şi am încercat să surprind anumite aspecte în câteva articole publicate în revista „Muzica", articole pe le-am comentat împreună, poziţia lui fiind puţin diferită. Eu puneam acceptul pe relaţia dintre cuvânt şi muzică *(logos* şi *melos)*, cuvântul fiind cel care oferea înţelesul teologic, iar muzica simţirea corespunzătoare. Dar el spunea: „da, dar există muzică care nu are cuvânt, muzica nu este subordonată cuvântului". Eu, însă, aveam în vedere şi acele muzici nonverbale, care conţin *cuvântul latent,* muzici laice, dar cu sens teologic. Nu am ajuns la o concluzie împreună, dar asta nu e neapărat un lucru rău. Lui Niculescu i se părea că aş reduce muzica la o servitute față de text dar eu socoteam că relaţia dintre cele două planuri este de echilibru, de interdependenţă, căci partea „materială", în cazul de faţă muzica, se uneşte în mod deplin cu partea „spirituală", cuvântul, căci „Cuvântul s-a făcut trup". Asta, dintr-o perspectivă ortodoxă.

A.A.: Există o perspectivă diferită la catolici ori la protestanți?

N.T.: Ah, catolicii au o problemă cu o muzică extrem de laicizată, cum ar fi rockul, care a pătruns în biserică. Eu găsisem câteva texte extrem de interesante aparţinând cardinalului Ratzinger, viitorul Papă Benedict, în care autorul s-a oprit în mod special asupra muzicii bisericeşti. Problema enunțată era "de ce muzica rock nu poate fi muzică liturgică?". Noi nu avem problema asta în ortodoxie, dar avem ceva în genul muzicii de operă sau romanţei, care nici acestea nu sunt potrivite în biserică. Ratzinger are nişte texte extrem de riguroase, încercând să arate *ce* este de fapt Biserica şi *cum* este o muzică care serveşte Liturghiei, poziţie, altminteri destul de singulară în spaţiul catolic. Dar, să nu-l uităm pe Messiaen, care a scris o muzică cu adevărat teologică.

Viziunea protestantă, mult diferită, am cunoscut-o prin scrierile şi prin discuţiile cu Dieter Schnebel, compozitor şi teolog german, care exprima, probabil, o poziţie extremă. Acesta considera că nu există o muzică propriu-zis liturgică, că

https://biblioteca-digitala.ro

sacrul nu poate fi despărţit de profan. El profesa o aşa-numită *teologie a avangardei,* sacralizând efortul creator omenesc.

A.A.: Conform acestei teorii toată muzică este de origine liturgică. Pentru că noi toţi suntem creație Divină...

N.T.: Da, aşa considera Schnebel, şi că orice creaţie temerară, autentică, este o încercare de apropiere de „fiinţa numelui lui Dumnezeu" – ca să parafrazez cuvintele sale. După teoria lui, numai o muzică conservatoare, academică, nu este liturgică, fiindcă ţine de rutină.

A.A.: După absolvirea studiilor superioare ați stat trei ani în Germania și mai apoi în Austria, pentru specializare. Cum descrieți aceste experiențe, în raport cu școala și viața muzicală din România acelor ani?

N.T.: Există mereu sentimentul că nu am învăţat destul... Şi acum merg în vară la Iaşi la un *masterclass* de muzică bizantină. Aş merge şi la un curs de gamelan, de pildă, dacă s-ar ține; am văzut odată la Köln cam cum se studiază gamelanul şi mi-ar fi plăcut să fac o astfel de specializare; e tot o muzică savantă, ca şi cea bizantină.

Aşadar, din `94 până în `97 am stat doi ani în Germania cu o bursă DAAD[1] și un an în Austria cu bursa *Herder*, la recomandarea maestrului Niculescu, timp în care am mers la multe cursuri de la diverse facultăţi. Nu a fost propriu-zis o continuare a studiului, ci mai mult o luare de contact cu atmosfera culturală şi ştiinţific-etnomuzicologică din acele capitale europene. La Berlin, spre exemplu, pendulam între 4 facultăţi. Erau, pe de o parte, cele două de muzică (Berlin Est şi Vest), unde am avut contact cu doi profesori reprezentativi pentru cele două şcoli, altminteri foarte diferite una de alta la data respectivă: Paul Heinz Dittrich, care preda la facultatea „Hanns Eisler" şi era ancorat, ca de altfel cam toată lumea de acolo, pe linia (post)serialismului dodecafonic, complet neinteresant pentru mine, şi Walter Zimmerman, care preda la facultatea din Berlin Vest şi care era pe o linie – să-i zic – americană, mult mai liberală. Mai mergeam la Institutul de

[1] *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Serviciul German de Schimb Academic)

https://biblioteca-digitala.ro

Etnomuzicologie (Institut für Vergleichende Musikwissenschaft) de pe lângă Freie Universität, unde am asistat la cursurile celebrului etnomuzicolog Josef Kuckertz, dar cu care nu am avut o relaţie personală, poate şi fiindcă el, ca un fidel şcolii de muzicologie comparată, era prea puţin interesat de folclorul est-european, în schimb am avut o relaţie destul de bună cu un profesor de muzicologie sistematică de la Universitatea Humboldt, unde am şi încercat câteva analize acustice de folclor românesc. Cel mai mult timp, însă, l-am petrecut în studioul acustic înfiinţat de tânărul asistent, care mi-a şi devenit la scurt timp prieten, Andre Bartetzki, studio unde am făcut, cu ajutorul lui, primele analize acustice de intonaţie, aplicate asupra folclorului vocal şi asupra unui text recitat. Tot acolo am compus, asistat de Bartetzki, prima piesă electronică, intitulată ... *Prima,* nu doar fiindcă era cea dintâi, ci şi fiindcă era gândită pe baza algoritmului meu cu numere prime, dar şi, cu o năzuinţă secretă, căci „prima" în germană înseamnă „grozav". Ei bine, piesa nu a fost chiar atât de grozavă, ca dovadă că a... picat ulterior, de altfel pe bună dreptate, la achiziţia de la Biroul Secţiei de Muzică Simfonică la Uniunea Compozitorilor. Dar, pentru mine a fost şi a rămas... prima.

La Viena am avut contact cu prof. Franz Födermayr de la Institutul de Muzicologie al Universităţii, reprezentant al *muzicologiei comparate sistematice,* şi, mai ales, cu cei de la un laborator de analize acustice, unde am petrecut multe ore analizând intonaţia la sutimi de secundă şi sutimi de semiton pentru cca. 80 de melodii folclorice. Am continuat această muncă la Bucureşti, după achiziţionarea programului creat la Viena, iar aceste analize au constituit baza pentru teza mea de doctorat privind sistemele intonaţionale din folclorul muzical românesc vocal din Bihor. Tot la Viena am făcut un curs de muzică electronică cu Dieter Kaufmann şi cu asistentul lui şi am învăţat tehnicile concrete pentru a putea să îmi produc singur piesele electronice.

A.A.: Și ați revenit în țară cu un alt "bagaj", care a însemnat, de fapt, definirea intențiilor dvs. artistice și de cercetare.

https://biblioteca-digitala.ro

N.T.: Anii petrecuți în spațiile germane au însemnat, cel mai mult, o luare de contact cu mediile culturale apusene, cam în sensul în care se mergea înainte la Darmstadt. Eu am profitat foarte mult de şederea apuseană, care a însemnat pentru mine o schimbare majoră de viziune şi de direcţie, nu atât prin preluarea unor scheme de lucru, cât prin familiarizarea cu domeniul electronicii muzicale, pe de o parte, şi prin „baia" culturală intensă și nemijlocită dată de cursuri, concerte, biblioteci, studiouri acustice. Vă daţi seama că oferta de profil în cele două centre, Berlin şi Viena, era extrem de bogată. Noutatea pieselor mele după acea perioadă privea îmbinarea dintre un anume tip de expresionism muzical, familiar în lumea berlineză, şi anumite elemente decupate din muzicile tradiţionale. În perioada aceea am descoperit aspectele infinitezimale, microscopice, ale sunetului muzical, prezente în spectrul sunetului şi în evoluţia temporală a acestuia şi am încercat să transpun aceste lucruri în câteva piese vocale sau vocal-instrumentale (chiar şi o mini operă), precum şi într-o piesă electronică.

A.A.: Cum era şcoala românească faţă de ce aţi găsit acolo? Eram în ton?

N.T.: Noi am fost dintotdeauna „în ton", bine plasaţi, începând, cu Enescu şi cu compozitorii „generaţiei de aur", dar şi prin cei de după. Nu avem chiar niciun complex în acest sens. Fără să am un *parti-pris*, căci lumea germană mi-era agreabilă, aveam sentimentul că în România se scria mult mai multă muzică bună decât în Germania anilor `90. Această părere mi-a fost confirmată chiar de unii interpreți nemți care ne-au vizitat în decursul timpului. Erau, însă, alte metode de predare, şi un alt interes cultural general, care m-au impresionat. Astăzi cred că s-au mai schimbat lucrurile şi pe acolo, dar pe atunci aşa era. De exemplu, un concert de muzică contemporană în Bucureşti abia dacă strânge câţiva auditori, şi ăia cam din breaslă, or la Berlin, aceste concerte se ţineau cu sălile pline. Exista un interes pentru muzică contemporană, pentru avangardă, pentru lucrurile neconvenţionale. Era o curiozitate şi oamenii doreau altceva decât pura delectare. Au înţeles că, în arta contemporană, creatorul caută ceva şi tu ca

https://biblioteca-digitala.ro

public trebuie să încerci să te ridici cognitiv la acel ceva, să decodifici şi că nu trebuie să aştepţi pasiv o satisfacţie lejeră.

A.A.: Şi cum reușesc creatorii să realizeze această legătură cu publicul? Pentru că eu cred că noi aici suferim în această privință, există o adevărată ruptură între creator și public.

N.T.: Eu am observat că la noi oamenii vor să asculte o muzică deconectantă. Nu neapărat facilă, să nu punem o ştampilă negativă, dar în general nu ai întrebări cu privire la artă şi mai ales la muzică. Muzica trebuie să satisfacă, să răspundă unor nevoi de detensionare. Este aşteptarea generală a publicului meloman de la noi.

A.A.: Au trecut mulţi ani de muzică modernă, nu ar fi trebuit să se „împrietenească„ publicul cu muzica nouă?

N.T.: Există într-adevăr o reticenţă a publicului faţă de modernism, aducându-se ca argument faptul că muzica contemporană este fie prea „zgomotoasă", disonantă, fie prea „calculată". Pentru primul aspect, eu am acest exemplu: majoritatea muzicilor tradiţionale de pe glob *nu* sunt deloc „consonante" şi *nu* evită zgomotul. Gândiţi-vă, doar la *diafonia* bulgărească, în care secunda mare domină şi nu un interval consonant. Deci, psihologia noastră muzicală presupune alte resorturi acustice decât se crede. Nu e timp acum să detaliem. Pentru celălalt aspect, vă dau un exemplu: am avut mai demult o discuţie cu câţiva prieteni matematicieni şi fizicieni, şi spuneam dar... „ştiţi că şi în muzică există matematică..." şi ei spuneau repede: „Ah, nu nu! Nu vreau să aud de asta, eu când ascult muzică – şi erau mari melomani – vreau să nu mai ştiu de lucrurile astea!" Deci ei făceau un efort de gândire în munca lor, dar când ascultau muzică era vorba de relaxare, muzica era pentru ei echivalentul unei ieșiri la iarbă verde. Și, iată, aveau o oarecare pregătire intelectuală să înţeleagă muzica, dar nu voiau să se implice prea serios. Beethoven, Mendelssohn, ce mai ascultau ei... o făceau gândindu-se la altceva, dar în niciun caz la „morfogeneza" lui Stroe... Şi nici măcar la construcţia ciudatelor canoane ale lui Bach din *Ofranda muzicală.* Cred că lucrul ăsta e emblematic. În Germania, în Berlin cel puţin, era un public care era interesat de această frământare pe care o

https://biblioteca-digitala.ro

trăieşte un creator de muzică. Am fost la concerte cu sala plină şi dădeai şi bani! La noi e gratis și tot nu vine nimeni, eu aș propune să se dea bani oamenilor pe stradă să intre, dar nici aşa nu cred că am reuşi.

A.A.: Ați acordat o atenție deosebită vocii în creațiile dvs., utilizând forme diverse de exprimare, îmbinând din ce în ce mai des practica de etnomuzicolog cu creația componistică.

N.T.: Cu siguranţă, o constantă în creaţia mea este vocea, care revine în diverse ipostaze. Voci lirice şi voci psaltice. Vocea psaltului e altceva, aceasta vine cu un alt bagaj, dintr-o altă lume, a unei muzici „tradiţionale”. Am scris şi pentru cor şi chiar o lucrare pentru cor de copii, intitulată nostim, după un vers folcloric: *Lamnicu plamnicu piscopalnicu*, piesă care a fost cântată de copiii din corul Radio Şi aici, că tot vorbim de etnomuzicologie, se leagă lucrurile: am lucrat câţiva ani la o sistematizare a folclorului copiilor, activitate care s-a reflectat în această piesă. A fost o experienţă plăcută pentru mine, căci am avut impresia că şi pe copii i-a amuzat să cânte aceste jocuri preluate – să zicem – din muzica lor.

A.A.: Aţi preluat dintr-o anumită zonă geografică?

N.T.: Nu, şi nici nu cred că există deosebiri în folclorul copiilor. Ritmul copiilor, ca şi melodica, este universal, acelaşi ritm e şi în România şi în Franţa şi în Australia. La copii există un fel de unitate, pe care o găsim la nivel morfologic. E un strat elementar, „natural” – ceea ce păstrează copiii sunt reminiscenţe străvechi... Este, de fapt, relația între vers şi muzică şi un anume fel în care silabele, indiferent de numărul lor, se încadrează în serii complet egale.

A.A.: Când aveţi o idee muzicală, care este prima formă în care încercați să o îmbrăcați? Faceți încercări, combinați timbre...?

N.T.: Cred că ideea și forma se cam nasc o dată. Ideea nu e ceva abstract, ci e deja o prefigurare a ceva concret, iar materialitatea ei, încă inexistentă, e, totuşi, virtual acolo. Nu pot să spun că am un program, ori o linie teoretică anume pe care merg. E destul de greu să te defineşti. Sentimentul meu este că o cam iau de la zero la fiecare nouă lucrare. E un fel de *tabula*

https://biblioteca-digitala.ro

rasa, trebuie să îţi reconfigurezi paleta. În fapt, desigur, se mai continuă nişte lucruri, că vrei sau nu vrei.

Uneori am plecat de la diverse probleme morfo-sintactice, cum ar fi: structuri de tip pentatonic, tehnici eterofone sau de ison, forme de ornamentare de sorginte orientală sau barocă, alcătuiri polifone de provenienţă medievală, precum *organum* sau *canonul proporţional.* Pe de altă parte, m-au atras tehnicile electronice de lucru, cu „obiecte sonore", în care puteam folosi o materie muzicală marcată de *continuum,* fără decuparea secvenţială a domeniului temporal în valori de durate bine proporţionate şi a celui de înălţimi în note „bine temperate".

A.A.: Ca influenţe, puteţi afirma că simţiţi în propria creație, anumite elemente străine? Dezvăluiți-ne câte ceva din „originile„ pieselor compuse de dvs.

N.T.: Sunt numeroase şi probabil nu toate conştiente. Sunt „frânturi", „ecouri", „resturi" din muzici preexistente, *modele sonore,* cum le numeşte François Bernard Mâche în cartea sa *Musique, mythe, nature...* Am pornit adesea de la un reper sonor preexistent, preluat din folclor, din muzicile extraeuropene, din muzica naturii şi chiar din „muzica" corpului uman, aşa cum a fost captată în anumite investigaţii clinice (ultimele, mai ales în piesele electronice). Alteori am plecat de la muzica interioară a unui text poetic, în acele lucrări vocale scrise pe versurile unor poeţi extrem de „muzicali", precum Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, sau Daniel Turcea, alteori de la muzicalitatea expresă a vorbirii, din linia melodică deseori inconştientă pe care o „cântăm" atunci când vorbim; am făcut nişte analize acustice în domeniul ăsta (publicate în Revista de Folclor) şi lucrurile observate acolo au devenit „materie primă" pentru mai multe piese vocale sau vocal-instrumentale scrise la Berlin.

Nu în ultimul rând am câteva piese legate de muzica bizantină. Am încercat să aduc împreună două muzici „incomensurabile", cum ar zice Stroe: muzica bizantină şi muzica europeană cultă. Aici intră *Variaţiuni-Varis,* compusă pentru protopsalt şi ansamblu instrumental, în care ştima solistului este scrisă în notaţie neumatică; este o piesă

https://biblioteca-digitala.ro

destinată protopsaltului Patriarhiei, Mihail Bucă, şi ansamblului Archaeus. S-a cântat de vreo două ori în ţară şi odată la Köln. Este o compoziţie dificilă, care cere celor două „partide" să facă drumul una către alta. Tot pe linia asta am mai avut o încercare similară cu piesa *Nunta,* pe versurile lui Daniel Turcea, în care am avut patru psalți cu ştimă în notaţie bizantină şi un ansamblu de patru instrumente. Recunosc că am „forţat nota" şi de data asta, căci psalţilor le-am cerut să cânte polifonic, într-o polifonie de tip *organum,* neobişnuită pentru ei, iar pe instrumentişti, inclusiv pe clavecinist, pe prietenul meu Dan Racoveanu, i-am pus să cânte microtoniile muzicii bizantine.

A.A.: În ce zonă a esteticii se îndreaptă muzica pe care o scrieți?

N.T.: E greu de spus. Corneliu Dan Georgescu a încercat o tipologie în muzica românească, dar nu a muzicii propriu-zise, ci a tendinţelor, a aspiraţiilor. Şi el vedea trei tendinţe posibile: una structuralist-constructivistă, alta liric-contemplativă şi o a treia arhetipal-reflexivă. Cea structuralistă-constructivistă presupune plăcerea estetică a unor structuri geometrice, pe care mai mult le vezi decât le auzi. Un algoritm, de exemplu, poate să îţi dea o asemenea plăcere: jocul matematic al structurilor. Deci percepere în primul rând cerebrală, raţională. Linia liric-contemplativă este cea în care asculţi muzică şi te bucuri de ea, chiar dacă nu ai o cheie raţională. Nu este divertisment, dar este o ascultare cu inima. În fine, zona arhetipală este un alt fel de altă percepţie, impresia care îţi rămâne după ce ai ascultat o muzică care nu ţi-a răspuns la niciunul dintre celelalte tipuri de recepţie. I-am sugerat lui Corneliu, şi a şi fost de acord, că ar mai exista şi tendinţa aceea pe care aş fi numit-o senzual-experimentală. El a acceptat ideea şi a vorbit ulterior despre tendinţa ludic-burlescă sau intuitiv-senzorială. Este un mod de a asculta epidermic, o muzică, care ar trebui să te impresioneze „fizic", precum muzica hard-rock... Nici cerebrală, nici sentimentală, nici acel gust „de după", ci cu impact imediat senzorial. Te bucuri de sonorităţi dure, aspre sau, dimpotrivă, senzuale. Ei bine, el zicea despre muzica mea că ar fi liric-contemplativă. Şi poate că are dreptate. Cred că ceea ce aştept de la o muzică,

https://biblioteca-digitala.ro

fie a mea, fie a altora, este să fie o muzică *bună de auzit,* o muzică pentru inimă şi ureche, nu pentru ochi sau creier, nu pentru tegument...

A.A.: Ce se întâmplă când într-un compozitor se regăsesc mai multe din aceste tendințe?

N.T.: Ăsta e şi un reproş care i s-a făcut. Că aceste tendinţe nu sunt pure la un compozitor. Dar el arată că lucrurile astea nu sunt exclusive, din fericire, iar compozitorul pune centrul de greutate într-o direcţie sau în alta, care au, cu siguranţă, suprafeţe comune. Pe de altă parte, o astfel de tendinţă poate include direcţii extrem de diferite. Spre exemplu, tendinţa „liric-contemplativă", unde m-aş regăsi, după el, poate presupune şi forme muzicale care mie îmi sunt complet străine, precum sentimentalismul, sau romantismul debordant, prezent uneori în formele de tip „retro" (de fapt „neo...") din muzica contemporană.

A.A.: Ce limbaj/limbaje muzicale preferați pentru muzica dvs.?

N.T.: Cred că începând cu anii `90 am avut un anume interes către muzicile tradiţionale... Mă atrăgeau structurile diatonice de tip pentatonic sau prepentatonic, care aveau o anumită claritate şi simplitate, o anumită lumină, şi pe care le consideram forme muzicale originare, străvechi. Plecând de la un anume tip de modalism cromatic, mai mult sau mai puţin dodecafonic – algoritmul despre care vă spuneam – m-am îndreptat spre o zonă a diatonismului, prezent în scările acestea mai simple, „primitive", şi am mai multe lucrări în care răzbat astfel de desene melodice de tip pentatonic. Dar, în perioada de şedere în spaţiul german, am descoperit că există ceva mai simplu şi „mai vechi decât pentatonicul" (cum ar zice Marius Schneider). Acel ceva este însuşi sunetul, care se naşte dintr-o lume a zgomotului, a indeterminatului.

A.A.: Aşadar ajungem la 1? Pentru că am pornit de la penta, tetra, tri... şi acum 1?

N.T.: 1 şi sub 1! Dar 1... a te aşeza pe o singură notă, pe recitativul recto-tono e deja o etapă târzie. Ceva anterior... acel anterior este o lume a continuumului. O lume vecină, poate, cu zgomotul. Sunt nişte teorii privind originea muzicii,

https://biblioteca-digitala.ro

amintite de Carl Stumpf, iar una dintre ipoteze este aceea că muzica se naşte din vorbire. Asta se leagă de cercetările extrem de interesante ale Ghizelei Suliţeanu. Ea a făcut nişte investigaţii experimentale psihomuzicale şi a identificat prezenţa unor formule melodice extrem de simple, atât în vorbire, cât şi în ceea ce ea numeşte *proza melopeică,* pe care o găsim în bocet – nu în cel transilvănean care stă pe scări modale – ci în bocetul-plâns, tânguirea pură abia melodizată, ca în Oltenia. Acolo a găsit ea germenii unor structuri muzicale primare. Din când în când vocea aia haotică se aşează pe nişte înălţimi fixe, pe care nimeni nu le percepe ca înălţimi, căci iese în evidenţă doar plânsul. Are şi un studiu despre strigătele vânzătorilor ambulanţi, pe care i-a înregistrat în decursul timpului; ăia le strigau pe stradă şi, ca să se audă mai bine, se aşezau pe voce, dar nu îşi dădeau seama că ei de fapt... cântă. Ea a analizat lucrurile astea şi a spus: uite, bitonii, tritonii etc. şi a publicat un studiu pe tema asta în Revista de Folclor. Ulterior toate acestea s-au concretizat în teza ei de doctorat în domeniul psihologiei muzicii, în care e un capitol consistent legat de problema naşterii scărilor şi intervalelor în etapa ontogenetică de trecere de la preconştientizare la conştientizare. Este perioada în care omul începe să se aşeze pe sunetele unor scări muzicale simple. Mi s-a părut interesant și am încercat să valorific aceste observaţii în unele compoziţii. Am nişte piese în care se recită, se strigă... nu ai note aproape deloc; una dintre ele s-a cântat în Germania de mai multe ori. Se numeşte chiar aşa: *Strigare,* pentru opt voci solistice, scrisă pe textul în limba română al psalmului 101 și a fost executată fenomenal de un grup de studenţi germani, lucrare cu care au apărut de mai multe ori pe podium, cu care au luat un premiu de interpretare, şi cu care au participat inclusiv la o... grevă studenţească în centrul Berlinului. Pe aceeaşi linie am scris mini operă, care s-a cântat cam tot atunci. Acolo era, practic, supremaţia zgomotului, ca să zic aşa, în termeni acustici.

A.A.: Şi după ce v-aţi întors din Germania?

N.T.: După întoarcerea în România, a rămas preocuparea aceasta pentru zona indeterminatului, pe care îl găseşti, într-o anume formă, şi în unele muzici tradiţionale...

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Indeterminat la nivel de sunet?

N.T.: Da, dar care se poate extrapola şi la nivelul structurii muzicale. De altfel cred că există o corespondenţă între aceste planuri. Un plan determinat la nivelul sunetului, ritmului, se reflectă într-o structură muzicală ordonată (cum ar fi muzica tonală), şi planul acesta al zgomotului, care cuprinde înălţimi şi ritmuri continui, se reflectă la nivelul structurilor muzicale. Spre exemplu, sunetele lungi tibetane, care sunt nişte glissando-uri continue. Acolo nu ai înălţimi ori ritmuri şi ca atare nu ai nici structuri muzicale determinate. Iar, în contra-balans, o muzică de tip clasic are o structură tonală bine definită, metru regulat, alcătuire formală simetrică, deseori chiar cvadrată.

A.A.: De ce indeterminat şi nu nedeterminat?

N.T.: Am preluat acest termen dintr-o monografie a muzicii japoneze, unde se explică conceptele ce definesc muzica şi istoria muzicală a lor. Nedeterminat poate avea o conotaţie mai degrabă la nivel de structuri. Cred că nedeterminat m-ar duce cu gândul la aleatorism şi nu despre asta este vorba. Ci un anume fel în care cu mintea nu poţi să prinzi raţional toate aspectele microevolutive ale sunetului. Spre exemplu, pentru muzica japoneză, Akira Tamba, cel care a teoretizat aceste lucruri, spune că există anumite ornamente neregulate, perfect controlate, pe care interpretul japonez cult le face deliberat, iar sunetul respectiv, prin glissando-uri şi prin aceste ornamente, s-ar defini ca un sunet *indeterminat*. Când asculţi muzica lor tradiţională cultă, îţi dai seama că aşa este. Dacă vei încerca să surprinzi la nivel raţional ornamentele, fineţurile astea, şi dacă vrei să le transcrii, o să realizezi că e foarte greu. Interpretul le vede dintr-una şi noi încercăm să le disecăm, dar nu prea reuşim.

A.A.: Depind, aşadar, doar de interpret?

N.T.: Interpretul face o şcoală extrem de riguroasă, unde învaţă lucrurile astea. Ai o anume libertate, dar între nişte cadre foarte precise. Problema e similară şi la noi în muzica psaltică. Aceasta conţine o sumedenie de detalii, pe care, când încerci să le transcrii, te pierzi în câte floricele ar trebui să scrii şi nu faci decât să sufoci, în acelaşi timp, pe cel care citeşte transcrierea, pentru că el o să vadă zeci de note, iar interpretul

https://biblioteca-digitala.ro

are în cap una singură, o „anvelopă” sonoră, cu un început şi un sfârşit. M-au preocupat lucrurile astea, astfel de nuanţe pe care să le poţi sugera în compoziţie interpretului. Uneori, dacă ai interpreţi prea rigizi, şi ei îţi cântă doar notele, nu iese, în timp ce un interpret bun cântă şi „ceea ce se află între note”, cum ar zice Charles Seeger. Un sunet indeterminat e ca un vector, ca un gest... În muzica bizantină e un singur semn, dar dacă îl transcrii, sunt zece note acolo.

A.A.: Cercetați folclorul românesc, mai ales prin prisma poziției de cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor ”Constantin Brăiloiu”, cum v-ați apropiat de această zonă artistică?

N.T.: Trebuie să vă spun mai întâi că mie nu îmi plăcea muzica populară, ce se transmitea la radio şi pe la televizor. Cred acum, privind în urmă, că era totul „prea bine” pus în scenă. Nu mai erau interpreţii populari de la „vatră”, ci nişte doamne rujate, îmbrăcate în ii de artizanat şi cu tocuri, niţel şcolite, care cântau cam demonstrativ. Ei, lucrurile acelea pe care le-am întâlnit prin ţară mai întâi, când făceam vacanţele, împreună cu Ioana şi alţi prieteni, prin zone rurale, sau mai apoi în munca de teren, acelea erau cu totul altceva. Ţin minte una dintre primele întâlniri cu muzica ţărănească la faţa locului. Am mers într-o vacanţă în Maramureş, pe când încă eram student la Conservator, trebuie să fi fost prin 1982-1983. Am ajuns într-un sat unde, dincolo de pitorescul caselor, de portul ţărănesc – pe vremea aceea se purtau fotele acelea frumoase –,de porţile acelea maramureşene minunate, m-am „izbit” de muzica lor fenomenală. Am nimerit la nişte oameni care erau foarte ospitalieri – ei aşa sunt, cred că şi acum – şi am prins colindatul, care era uluitor: cântau nişte melodii, ce erau altminteri de provenienţă semi-cultă, dar felul în care le cântau era strict ţărănesc. Cântau trei femei, ţin minte şi acum, într-o scară modală, aproape tonală, acompaniate de două fluiere într-o eterofonie spontană – fluierele cântau melodia îmbogăţindu-o prin ornamente, însă nu în unison sau la octavă, ci la duodecimă, ca într-un fel de *organum înflorat*. Am mai întâlnit o femeie care cânta – ceea ce specialiştii numesc – doina cu noduri, de care eu nu ştiam mare lucru. Era în vârstă,

https://biblioteca-digitala.ro

cânta ce cânta şi apoi se oprea spunând „nu, nu, nu pot...”. Deci cânta şi se oprea. Şi cred că era singura care mai ştia în sat aşa ceva. Atunci am auzit ce bogat şi rafinat este (sau era, căci evident se pierdea) acest univers sonor şi tot ce auzisem la radio nu semăna cu nimic de aici.

După aia, am fost în 1990 într-o echipă de cercetare cu Cristina Rădulescu – ea organiza nişte campanii cu studenţii, am fost în Bihor şi atunci chiar am făcut culegere de folclor şi aşa am şi rămas ataşat de Bihor. După ce am ajuns la Institutul de Folclor, la sfârşitul anului 1990, am mers cel mai mult în Ardeal: în zona Braşovului, în Maramureş, un pic în Sălaj şi, mai ales, în Bihor. Mai târziu am mers și în Oltenia.

A.A.: Mai există sate în care se păstrează tradiţiile?

N.T.: Puţine; prin demersurile Institutului, au fost trecute Doina, Colindul, Căluşul în patrimoniul cultural imaterial al umanităţii UNESCO şi s-au organizat special nişte campanii de culegere, dar tradiţiile genuine cam dispar, în schimb găseşti forme „hibride”, stilizate, deseori marcate de radio şi televiziune.

A.A.: Spre dispariţie?

N.T.: Lucrurile sunt în declin mai ales după 1990. Obiceiurile se pierd fie din lipsă de interes, fie devin o marfă, încurajată atât de instituţiile de popularizare – posturile de televiziune mai ales, fie de curiozitatea străinilor. Se fac festivaluri, totul se vinde drept „autentic”, dar aşa-zisul „folclor autentic” este de fapt ceva contrafăcut, deci total inautentic. Rareori mai cântă „badea” ca la „vatra” lui.

A.A.: Şi care este viitorul? Chiar și pentru un Institut de Folclor într-o lume urbană...

N.T.: Clar devenim altceva. Pe mine nu mă mai satisfac formele acestea de marketing folcloric şi nici nu cred că prin ele se păstrează ceva. Aşa-numiţii păstrători de folclor sunt și deseori cei care îngroapă, de fapt, ultimele tradiţii. Dar nu prea e nimic de făcut, fiindcă felul în care se îmbrăcau oamenii, ceramicile, casele, portul, ţineau de un mod de viaţă. Ori, când se schimbă modul de viaţă, automat se schimbă şi formele de manifestare. Institutul însă are încă mult de făcut, căci valorificăm mai mult de 100 de ani de înregistrări de folclor.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Deci muzica e populară în sensul non-tradiției, dar de vânzare...

N.T.: Da, capătă alt sens: al „popularului", al „popularizării". Brăiloiu înţelegea prin „popular" – *musique populaire* – muzica ţărănească, folclor. Şi tot el a vorbit despre un „mâine dezamăgitor...", vorbeşte despre „duşmanii de moarte ai tradiţiei care sunt deja prezenţi...". El aşa vorbea. Sigur că astăzi se vorbeşte mai „prudent", nu se spune: „degradarea", sau „pierderea" folclorului, dar el a observat nişte lucruri, a surprins, spre exemplu, dispariţia progresivă a doinei în satul Drăguş, şi a zis deschis lucrul acesta, nu a încercat să spună că folclorul se transformă... Într-un fel, da, sigur că totul se transformă în altceva, dar se omogenizează. Asistăm la un proces de omogenizare şi hibridizare. Iar cultura tradiţională – o spune tot el, dar o spune şi Daniélou despre muzica Asiei – sucombă sub influenţa colonizării (sub)culturale a Europei, a aşa-zisei Europe civilizate.

A.A.: Cum procedează alte civilizaţii? Cum reușesc japonezii, de pildă, să fie pe primele locuri cu inovațiile tehnicii și să își păstreze, în același timp, tradițiile??

N.T.: Japonezii sunt în top cu tehnologia şi totuşi îşi păstrează obiceiurile pentru că au conştientizat că au ceva propriu. Şi atunci japonezul – oricum sunt cam printre ultimii din acea zonă care mai păstrează – poate merge la birou, în sacou, să lucreze în cea mai modernă industrie tehnologică, dar, când vine acasă, se îmbracă în kimono şi bea ceaiul după ritualul tradiţional, aşa cum se bea cu sute de ani în urmă.

A.A.: Ţine, aşadar, de voință, de educație și educare.

N.T.: Akira Tamba spune că japonezii sunt caracterizaţi printr-o lipsă de interes pentru conflict. „Pluralism", numeşte el. Aşadar, straturi incompatibile care supravieţuiesc simultan. El se referă la muzică, dar se poate extrapola: tehnologie şi tradiţie. În orice civilizaţie obişnuită, straturile incompatibile se exclud reciproc, aşa că unul dintre ele trebuie să dispară, să cedeze în faţa celuilalt, cum se întâmplă şi la noi şi în alte zone ale lumii. Dar ei, judecând nondialectic, nu ţin să dea pondere unui nivel sau altuia. La noi, însă, cultura dominantă, de fapt

https://biblioteca-digitala.ro

acea parte a ei care ţine de consumism, a exterminat aproape în totalitate tradiţia genuină.

A.A.: Care sunt principalele direcții ale cercetării etnomuzicologice pe care o derulați la Institutul de Etnografie și Folclor?

N.T.: După o perioadă destul de lungă în care m-am ocupat prioritar de muzică vocală folclorică, acum sunt implicat într-un proiect amplu, colectiv, destinat muzicii instrumentale de joc, mai precis muzicii de Căluş. Descoperi aici o inventivitate şi o creativitate a interpretului popular uimitoare, care ascunde nişte „legi" de organizare muzical-sintactică, încă insuficient cunoscute, ce aşteaptă a fi descifrate.

A.A.: Credeţi că e nevoie de o aprofundare mai mare a folclorului, a muzicilor tradiționale din partea studenților la Conservator?

N.T.: Cu siguranţă! Cred că ar trebui studiat în adâncime atât folclorul est-european, cât şi muzicile savante de pe glob. La Universitatea Naţională de Muzică, eu ţin un curs de Etnomuzicologie de două semestre, unde reuşesc nu mai mult decât să trec în revistă principalele muzici de tradiţie orală de pe glob şi metodele de cercetare adecvate şi mai există un curs de Folclor / Muzici tradiţionale, cred că tot de două semestre, în care se încearcă, din câte ştiu, familiarizarea studenţilor cu aspectele concrete privind morfologia şi sintaxa muzicii folclorice româneşti. Este totuşi mai puţin decât se făcea când eram eu student. Dar, o idee îşi pot forma, astfel că, din când în când, câte unul doreşte să rămână în domeniu.

A.A.: Toate eforturile dvs., atât în domeniul creației muzicale cât și al cercetării etnomuzicologice au fost răsplătite cu premii și distincții.

N.T.: Eşti onorat când primeşti premii mai ales când vin din partea unor instituţii pentru care ai o totală preţuire, cum ar fi Uniunea Compozitorilor şi Academia Română. Deci, când colegii mei compozitori, sau oamenii de cultură, pe care eu îi stimez mult, consideră că mi se poate acorda un premiu, acest lucru este, pentru mine, mai onorant chiar decât diploma respectivă. Înseamnă că ceva din muzica mea poate plăcea şi

https://biblioteca-digitala.ro

asta este încurajator. În fond pentru ce altceva să scriem muzică?!

A.A.: Vă mulțumesc.

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with Nicolae Teodoreanu

Nicolae Teodoreanu: Corneliu Dan Georgescu said about my music that it is contemplative and lyrical. He may be right. What I expect from music, be it mine or others', is that it be good to hear, music for the heart and for the ear, not for the eye or the brain, not for the tegument...

Starting with the 90's I had a certain interest in traditional music... I was attracted to pentatonic or pre-pentatonic diatonic structures, which had a certain clarity and simplicity, a certain light, and which I considered primordial, age-old musical forms. But, during my stay in the German space, I discovered that there is something simpler and "older than the pentatonic" (as Marius Schneider would put it). That "something" is sound itself, which is born from a universe of noise, of indeterminacy. Last but not least, I have also written several works related to Byzantine music. I tried to bring together two "immeasurable" kinds of music, as Stroe would say: Byzantine music and classic European music. I cannot say I have a programme, or a certain theoretical line that I follow. It is quite difficult to define oneself. My feeling is that I start more or less anew with each work.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

AUREL STROE – ORIGINALUL

Octavian Nemescu

Trebuie să încep prin a declara că l-am cunoscut, mai întâi, pe tatăl lui Aurel Stroe. Aveam aproximativ 7 ani, într-un moment când am fost bântuit de o boală tipică vârstei şi părinţilor mei le-a fost recomandat un renumit medic pediatru din Bucureşti şi anume doctorul Stroe (noi locuiam atunci în provincie). El m-a vindecat, cu marea competenţă pe care o avea, de respectiva boală. Evenimentul s-a petrecut prin 1947.

Pe Aurel l-am cunoscut 10 ani mai târziu. Eram atunci în anul II de muzicologie şi doream să mă transfer urgent la secţia de compoziţie. Trebuia, printre altele, să dau, în acest scop, un examen de armonie avansată. Mi-a fost recomandat tânărul profesor Aurel Stroe. Mama mea (care a venit să discute cu el) a recunoscut imediat casa doctorului Stroe. În situaţia mea, de elev particular, se mai afla şi Lucian Meţianu, care era atunci student la Politehnică şi vroia, ca şi mine, să vină la secţia de compoziţie din Conservator, cât şi Vladimir (noi îi spuneam Bimbo) Cosma, cu intenţii similare. Acesta din urmă a devenit, între timp, celebrul compozitor de muzică de film. După ce ne-am realizat dorinţele, am rămas, toţi trei, în relaţii de prietenie cu Aurel Stroe.

Între 1958 şi 1963 a "bântuit" în România culturală, pe vremea realismului socialist, a proletcultismului, a culturii de masa, o atmosferă de teroare, greu de suportat, în urma revoluţiei maghiare (dar şi a celei poloneze), cu caracter anticomunist din 1956. Erau persecutaţi, daţi afară din

https://biblioteca-digitala.ro

facultăţile de arte şi trimişi “la munca de jos”, cei care practicau misticismul, modernismul în creaţia artistică, cât şi muzica de jazz. Se mai adăugau şi cei ai căror părinţi au aderat în perioada interbelică la o altă politică decât cea comunistă. Apoi, surprinzător, în 1963 se produce o liberalizare ideologică, ca urmare a faptului că România şi-a ales o cale comunistă proprie cu deschidere spre occident, “dezlegată” de cea a Moscovei, după China şi Albania. Proletcultismul fusese abolit. A durat până în 1971 (după întoarcerea lui Ceauşescu din Coreea de Nord şi China). Drept consecinţă, se realizează în lumea creaţiei artistice o adevărată explozie, un Big-Bang în toate artele. Iar în domeniul celei muzicale s-au afirmat atunci cu impetuozitate două generaţii de compozitori: cea din care făcea parte Aurel Sroe şi generaţia următoare, a subsemnatului. Prima însă, era împărţită în 2 “tabere” (să le spunem aşa) şi anume: moderniştii avangardişti şi, de cealaltă parte, academiştii, neoclasicii, conservatorii, folcloriştii, “păşuniştii” (cum îi numeam noi atunci), care deţineau puterea la Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor prin Ion Dumitrescu (ce aparţinea atunci unei generaţii mai în vârstă). Aceştia urau modernismul şi l-au persecutat prin toate mijloacele de care beneficiau. Din aripa modernistă făceau parte Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Miriam Marbe şi Cornel Ţăranu. Cea conservatoare era constituită din Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Mircea Chiriac, Dumitru Bughici şi alţii. În generaţia mea, aproape toţi compozitorii erau modernişti (cu mici excepţii) şi li s-au pus în egală măsură piedici în calea afirmării lor artistice.

În grupul moderniştilor avangardişti, din prima generaţie, existau doi poli, reprezentaţi de două personalităţi distincte. Primul era cel al **originalităţii**, al ideilor muzical-artistice inedite în plan mondial, exponentul său fiind Aurel Stroe. Celălalt întruchipa **talentul**, iar Tiberiu Olah părea atunci să vădească, în cea mai mare măsură, această calitate înnăscută. Erau şi “guri rele” care susţineau că ar fi fost ideal ca fiecare dintre cele două mari personalităţi ale componisticii româneşti să aibe şi calitatea celuilalt.

https://biblioteca-digitala.ro

Care au fost ideile muzicale inedite, năstruşnice, absolut originale pe care Aurel Stroe le-a lansat, prin intermediul unor lucrări muzicale, de-a lungul deceniului 1960-70, mai ales, şi care au atras atunci atenţia unor critici muzicali români şi străini, dar care, la ora actuală, sunt în totalitate uitate?

Încep cu opusul intitulat „**Arcade**” pentru orchestră, compus în anul 1963 şi prezentat în primă audiţie în 1964, ce a reprezentat un eveniment muzical major pentru acea vreme.

Aş vrea însă, mai întâi, să menţionez faptul că în contextul liberalizării ideologice, pe care l-am menţionat anterior, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din Bucureşti (aşa era intitulată atunci actuala Universitate Naţională de Muzică) au avut loc (sub rectoratul lui Victor Giuleanu) 3 conferinţe, ale unor compozitori importanţi, care au marcat etape teoretico-estetice în componistica românească. În 1963 i se oferă „tribuna ideilor” (astfel era intitulată seria respectivelor conferinţe) lui Ştefan Niculescu. El a pledat atunci pentru practicarea **eterofoniei**, pe care o descoperise în unele lucrări ale lui Enescu, ca **replică la utilizarea abundentă a texturii** în muzica lui Xenakis şi a compozitorilor polonezi din acei ani. Eterofonia, în consecinţă, a făcut şcoală în componistica românească.

În 1964 i se oferă ocazia lui Aurel Stroe să conferenţieze. El a lansat o idee artistico-muzicală nouă pentru vremea aceea, şi anume „**clasa de compoziţie”**. Adică, practicarea unui model, altfel spus, a unui concept componistic în stare să poată suporta „*n materializări sonore*”. Prin urmare, toţi „copiii” unui paterno-matern componistic să fie lăsaţi să trăiască, fără intervenţia „raclajului” selectiv şi subiectiv, în acelaşi timp. Exemplul, din propria creaţie, pe care îl dădea autorul, era titlul unei muzici numite „**Grădina structurilor**”, care avea vreo 7-8 variante, toate oferite spre a fi interpretate. Ideea asta a făcut şi ea şcoală în România, mai ales, printre foarte tinerii compozitori români, cum eram eu atunci. Clasa mea de compoziţie, care a luat naştere ulterior acestei

https://biblioteca-digitala.ro

conferinţe, s-a numit „Patru dimensiuni în Timp” pentru orchestră (şi cor), din care am compus vreo 5 variante.

În 1965 este invitat Corneliu Cezar, reprezentantul, de atunci, al celei mai tinere generaţii (al generaţiei mele), spre a conferenţia, şi care a lansat, cu această ocazie, ideea creării unei muzici pe armonicele apropiate ale unei fundamentale, spre *recuperarea consonanţei* în muzică şi care a pus astfel bazele **spectralismului românesc**. Ipostaza iniţială a acestui nou curent muzical s-a numit **spectralismul isonic** şi şi-a găsit, de asemenea, rapid adepţi în practicarea sa. El a apărut iniţial în România şi apoi, sub o altă formă, în Franţa. Au urmat apoi „însămânţarea” la Bucureşti şi a altor idei componistice inovatoare, pentru acea vreme, precum **recuperarea ritualismului** în practica interpretativă, extrasă din culturile extraeuropene, cultivarea **esteticii arhetipale** atât în muzică cât şi în artele plastice, **muzica implozivă**, **imaginară**, etc. Aşadar, anii 1960-70 au propulsat, prin unii compozitori inovatori, câteva idei absolut originale, deschizătoare de noi drumuri estetice, în câmpul componistic românesc şi european (mondial), ce denotă efervescenţa fără precedent a acestei perioade artistice, comparativ cu „seceta” şi criza de idei care traversează, la ora actuală, teritoriul cultural.

Mai trebuie adăugat faptul că Aurel Stroe a fost primul compozitor român care a apelat, încă din 1964, la „ajutorul” unui computer pentru compunerea chiar a lucrării ***„Arcade”***. Titlul pare să sugereze prezenţa unei muzici **geometrico-arhitecturale.** Preocuparea în această direcţie era la modă la începutul anilor 1960 şi avea o sorginte weberniană. Subsemnatul am avut o piesă simfonică intitulată „*Triunghi*”, realizată tot în acei ani. Unii chiar le-au comparat, dar opusul meu era chiar lucrarea de licenţă (de diplomă, cum se numea atunci) şi era legată de gândirea serială proiectată asupra formei, de cultivarea texturii şi a aleatorismului controlat ce făcea atunci epocă. Creaţia lui Aurel Stroe era absolut originală, realizată de un compozitor aflat la maturitate. Ideea acestei piese este de o mare simplitate. Este, dacă vreţi, o anticipare a curentului „***Noua simplitate***”, apărut ca replică la „***Noua***

https://biblioteca-digitala.ro

***complexitate*”**, ce şi-au găsit, ambele, desfăşurarea două decenii mai târziu, prin 1980, sub aripa protectoare a postmodernismului. Este vorba, în lucrare, de o MONODIE care urcă şi coboară, fiind, prin urmare în Ascensio şi Descensio, două figuri melodice arhetipale (deşi Stroe nu s-a considerat niciodată un compozitor arhetipal), figuri construite pe aşa numitul şir al lui Fibonacci. Fiecare număr al şirului reprezintă suma precedentelor două. Deci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. Se prefigurează, în discursul sonor al piesei, 8 arcade simetrice şi 2 interludii care „defectează” această simetrie. Ideea lucrării a surprins, la vremea respectivă prin noutate.

Un alt opus original purtând semnătura lui Aurel Stroe este „**Muzica de concert pentru pian, alămuri şi percuţie**”, compusă în 1964 şi prezentată în primă audiţie în 1966, avându-l ca solist pe Constantin Ionescu-Vovu. Concertul are 4 părţi. Daca părţile I şi III desfăşoară un discurs sonor ce aminteşte, oarecum, de texturile lui Xenakis, partea a II-a enunţă o realitate fonică insolită. Se aude **un singur acord** (disonant), care creşte şi descreşte treptat. Iar partea a IV-a repetă aidoma întâmplarea părţii a II-a. Anii 1960 reprezentau (mai ales prima jumătate a acestui deceniu) momentul naşterii ***minimalismului*** **repetitiv** şi **nonrepetitiv**. Americanul La Monte Young era preocupat de **muzica pe un singur sunet**, în timp ce italianul Giacinto Scelsi de cea **în jurul unui sunet,** iar românul Aurel Stroe de desfăşurarea acustică **pe un singur acord**. Minimalismul reprezenta antiteza la *doctrina maximalistă* a serialismului (integral, mai ales), dar şi o nostalgie a vechilor ritualuri care aveau în planurile sonor-muzical, verbal şi gestual mesaje minimaliste. Se producea, în acei ani, o prefigurare, putem spune chiar o *însămânţare,* a atitudinii **postmoderne**, ce nu avea în obiectiv **negarea** ci **recuperarea nostalgică a vechilor tradiţii** marcând astfel **o cotitură** în istoria culturii europene. Practici muzicale minimaliste, dar de altă factură, s-au mai găsit în anii respectivi şi în creaţiile muzicale româneşti ale lui Corneliu Dan Georgescu, Mihai Mitrea Celarianu, Liviu Glodeanu, Lucian Meţianu şi Mihai Moldovan.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1971 Stroe realizează lucrarea orchestrală „**Canto II**” (după „**Canto I**” ce datează din 1970), fiind o comandă a Festivalului de la Royan unde a avut loc şi prima audiţie în 1972. Originalitatea acestui opus, clasă de compoziţie, constă în faptul că discursul sonor adună fragmente din folclorul, din cântecele mai multor popoare (inclusiv cântece pentru copii), configurând o polieterofonie, adică a polifonie de eterofonii. Iar respectiva configuraţie fonică parcurge, la modul impasibil, un mare DESCENSIO, aşadar o coborâre treptată din registrul acut al orchestrei spre cel grav. Este ca şi cum s-ar urmări parcursul unei zile senine şi fără evenimente meteorologice deosebite, de la răsăritul soarelui spre prânz, apoi după amiază în direcţia înserării şi lăsării nopţii. O privire obiectivă asupra unui fenomen natural.

În august 1972, în cadrul unui concert de muzică nouă românească la Darmstadt (primul de acest fel, în acest centru al muzicii de avangardă), concert susţinut de către formaţia „Musica Nova”, condusă atunci de către Hilda Jerea, s-a cântat, în primă audiţie, lucrarea lui Aurel Stroe „**Rever, c’est desengrener les temps superposes**”. Cu această ocazie au mai fost interpretate şi opusuri de A. Vieru, T. Olah, M. Marbe, N. Brînduş şi subsemnatul. Onirismul părea să fie o „faţetă” nouă pe care o dezvăluia Aurel Stroe în contextul unei direcţii care poate fi numită *onirică* din componistica românească. După cum se ştie visele pot căpăta o mulţime de chipuri şi ipostaze, cum sunt cele ale *nostalgiei meleagurilor natale* (în situaţia unei copilării fericite) – cazul „Impresii din copilărie” al lui George Enescu; *visul cu ochii deschişi* prezent în muzica lui Mihai Mitrea Celarianu; cel ce pendulează între *reverie şi coşmar* pe care îl cultivă Ulpiu Vlad în creaţiile sale muzicale; visul *euforic, fantastic cu nuanţe narcisiste* existent în piesele lui Irinel Anghel şi cel de tip *hipnagogic* în opusuri ale Dianei Rotaru. În cel avându-l ca autor pe Aurel Stroe, realizat în 1970, fiecare instrumentist al ansamblului cântă o melodie extrasă parcă dintr-un context stilistic diferit, reieşind o muzică *stranie, absurdă*, ce pune în evidenţă una din ipostazele foarte frecvente ale visului.

https://biblioteca-digitala.ro

După 1970, până la sfârşitul vieţii sale în trup, Stroe va fi preocupat de materializarea, în discursul său sonor, a aşa numitului **proces morfogenetic**. Ce înseamnă acest lucru? După cum am mai afirmat deja la începutul expunerii, în anii 1960-70 apare **curentul minimalist** ce-şi găseşte aplicaţie în toate artele (muzică, literatură, arte plastice, teatru, film). În muzică se desfăşoară mai multe ipostaze ale minimalismului: **minimalism repetitiv** şi cel **nonrepetitiv.** Minimalismul repetitiv, la rândul lui, este de tip **nonevolutiv** sau **evolutiv**, **continuitist sau procesual**. Procesualitatea morfogenetică se referă la fenomenele vieţii, prezente în lumea materiei: procesul naşterii, creşterii, maturizării, apoi al îmbătrânirii, morţii şi descompunerii treptate. Mai sunt şi procesele de îmbolnăvire (degradare) cât şi cele legate de relaţiile între două sau mai multe entităţi. Există raporturi de cooperare între ele sau invers: de adversitate, război, de tip *prădător – pradă,* în care unul câştigă şi celălalt pierde, este devorat, distrus, mutilat, nimicit, etc. Catastrofele de tot felul, ca fenomene discontinuitiste, accidentare, în cadrul unor procese continuitiste, prezente peste tot, în micro şi macrocosmos, sunt şi ele de tip morfogenetic.

În 1968 apar în componistica românească 3 lucrări ce întruchipează perfect acest tip de proces, fără ca autorii lor să fi conştientizat, la acea vreme, lucrul respectiv, aşa cum nici George Enescu nu a observat faptul că în Sonata a III-a, bunăoară, a aplicat, pentru prima oară în muzica cultă, de tip european, eterofonia. În prima dintre ele, care se intitulează „*Muzeu Muzical*" de Anatol Vieru, se confruntă 2 stiluri muzicale: unul bachian, prin cântarea, citată de către un clavecinist, a primului preludiu, în Do major al lui Bach, din „Clavecinul bine temperat" şi al doilea xenakisian, schiţat în cântarea instrumentală, de către ceilalţi interpreţi ai formaţiei. Acesta din urmă este în postură de *prădător* iar primul de *prădat* (de victimă). „Tigrul Xenakis" îi dă, mai întâi, târcoale „căprioarei Bach", apoi, se năpusteşte asupra ei, o fugăreşte, o prinde hărţuind-o şi, în final, o sfâşie, o devorează şi o înghite, flămând fiind.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua lucrare se intitulează „*Regele va muri*?”, fiind o replică la piesa lui Eugen Ionescu „Regele moare” şi aparţine subsemnatului. Un instrumentist solist apare pe scenă vrând să facă spectacol şi să aibă succes la public prin cântarea unei piese de mare virtuozitate. Dar simulează faptul că în timpul interpretării se îmbolnăveste, iar **procesul degradării treptate** a cântării duce la rateuri, sunete din ce în ce mai false, împotmoliri, reluări multiple, în fine, la neputinţa de a mai continua executarea lucrării. Iese din spectacol „murind”, fără să ajungă la „bara dublă”. Iar de la balcon ascultă apoi, *esenţele arhetipale* (cadenţe, motivele principale ale muzicii) într-un context paradisiac pe care nu şi l-a putut închipui când era pe scenă.

A treia lucrare poartă titlul „*Memorial*”, tot a subsemnatului (fiind interpretată, în primă audiţie, în 1969 şi provocând un anumit scandal). Aici, „Memorial” fiind amplasat la mijlocul concertului, piesele muzicale din prima parte **se descompun, se demontează treptat.** Asta înseamnă că **esenţele lor** (cadenţe, articulaţii principale, centrii de gravitaţie) **se „dezbracă” progresiv de „carnea” lor stilistică** şi, după aceea, **se „reîncarnează”**, tot treptat, în stilurile lucrărilor din partea a doua a concertului.

După cum se observă, discursurile fonice în care se proiectează procesualităţile de tip morfogenetic au componente în mai multe stiluri muzicale ale trecutului, fiind vorba de o „privire” de tip postmodern. Prima tentaţie este aceea de a le considera a fi de factură polistilistică. În realitate, este vorba de un METASTILISM, adică de o contemplare de Sus a acestor stiluri („din avion”, de pe „vârful unui munte”) prin prisma unor procese permanente, fundamentale ale vieţii din lumea materială. Termenul însuşi apare în componistica românească la sfârşitul anilor 1960.

Aurel Stroe a ascultat cu atenţie lucrările menţionate, le-a apreciat mult şi, după un anumit timp de reflecţie, le-a etichetat. Erau muzici morfogenetice. Şi-a propus în opusurile viitoare să prospecteze, să materializeze sonor şi în cunoştinţă de cauză, toate ipostazele posibile ale problematicii procesuale

https://biblioteca-digitala.ro

de acest tip, în creaţia proprie. Avea ca argument teoretic şi ideile lui Rene Thom şi Thomas Kuhn. Se poate vorbi, aşadar, de un curent, de o direcţie estetică de provenienţă românească, în componistica europeană, axată pe tema procesualităţii morfogenetice.

În opusurile care au urmat după 1970, mai ales a celor după 1980, care au purtat semnătura lui Aurel Stroe, s-au materializat sonor diferite ipostaze ale acestui fenomen. Astfel, personajele instrumentale, din muzica sa de cameră cât şi cea orchestrală („***Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti***" sau „***Concertul pentru acordeon şi orchestră***"), de asemenea, cele din operele, din „***Orestiile***" sale, aflate, de multe ori, în stiluri muzicale diverse, au, în felul acesta, identităţi istorico-geografice diferite. Ele sunt fie în stare născândă, crescândă, fie, mai frecvent, în una muribundă, de agonie, ca urmare a unor defecţiuni, a unor boli care le macină, ducând, în final, la prăbuşirea sau la descompunerea lor lentă. Aceste stiluri diferite se concretizează uneori prin sisteme disjuncte de acordaj. Bunăoară, unele sunt acordate în sistemul europeano-temperat al cvintelor, altele în cel netemperat de tip raga indian sau spectral (cazul „***Mandala***"). Sunt şi „personaje" în stil serial-dodecafonic. Între ele sunt „sădite", ca şi în lumea fizică, la toate nivelurile, **ziduri** de netrecut. A se vedea relaţiile belicoase, de adversitate reciprocă şi ură de moarte, ce există astăzi, ca şi altădată, între tradiţiile culturale şi, în special, între religiile mapamondului. Se poate vorbi, la ora actuală, chiar, de războiul religiilor. Iată ce spunea chiar Aurel Stroe despre acest aspect prezent în muzica sa: „Opera mea trebuie văzută prin prisma acestor legături uneori penibile, alteori periculoase – pe care am încercat a le afla (fără a face din asta un scop în sine) între lumi care cândva au fost împreună şi între care s-au aşezat cortine de fier, s-au format prăpăstii".

Apropo de creaţiile de operă ale lui Aurel Stroe (date la iveală de-a lungul anilor 1970-80-90), atât eu cât şi câţiva colegi în ale compoziţiei am rămas surprinşi, cel puţin o vreme, de aplecarea lui cât şi a lui Karlheinz Stockhausen spre acest gen muzical hibrid, considerat de către noi a fi desuet, expirat şi

https://biblioteca-digitala.ro

nenatural, mai cu seamă, după apariţia teatrului instrumental în 1960. Părea a fi o orientare de tip retro.

În altă ordine de idei, am constatat cu toţii, cei care l-am cunoscut pe Stroe, cum spre sfârşitul vieţii sale în trup a acţionat treptat şi nemilos un proces morfogenetic de degradare, ce a condus spre o dificultate majoră în deplasarea sa pe propriile picioare. Tocmai lui i s-a întâmplat acest lucru, el care în tinereţe a fost un mare excursionist, chiar un căţărător al muntelui.

În încheiere, nu pot decât să-mi exprim marea întristare constatând că în anul 2017 (cu excepţia actualei ediţii a Festivalului S.I.M.N.) creaţia componistică a lui Aurel Stroe, un mare compozitor român şi european, care a făcut istorie, este (aproape) în totalitate uitată, nebăgată în seamă şi necomentată. Casa în care s-a născut şi a locuit, mare parte din viaţă, nu are nicio placă comemorativă, deşi alături este o placă în memoria unui scriitor. Ne aflăm, după părerea mea, într-un moment greu al civilizaţiei europene, ce pare că se află la o oră crepusculară, în care s-a dezlănţuit precum un tzunami, o ofensivă împotriva culturii Înalte, a practicării originalităţii, complexităţii, a însuşi statutului operei de artă, în datele sale tradiţionale, şi a creaţiei individuale.

SUMMARY

Octavian Nemescu

AUREL STROE – THE ORIGINAL

Ever since his first youth, Aurel Stroe lived in a tormented historical context, “haunted”, in a terrorist way, by Proletkult, socialist realism, mass culture between 1948-1955 and 1958-1963. After 1963, there came a period of ideological liberalisation that triggered a real *big-bang* in all artistic fields. Stroe’s generation was divided into two camps: the conservative supporters of folklore and peasant values, and the modernists. Stroe belonged to the latter. The exceptional,

https://biblioteca-digitala.ro

absolutely original musical ideas that Aurel Stroe launched through some of his musical works, especially during the 1960-1970 decade, ideas that drew the attention of Romanian and foreign music critics at the time, are now unfortunately almost forgotten. He launched an artistic and musical idea, new at the time, namely the **"composition class"**. Aurel Stroe was the first Romanian composer to resort to the "assistance" of a computer when composing his *Arcade* [*Arcades*] as early as 1964. After 1970, until the end of his earthly life, Stroe was concerned with the materialisation of the so-called **morphogenetic process** in his compositional discourse. This direction was anticipated as early as 1968 by three opuses, one belonging to Anatol Vieru and two to myself. In the works signed by Aurel Stroe that followed after 1970, and especially after 1980, there appeared various hypostases of this phenomenon.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica concretă, prima etapă a muzicii electronice

Roman Vlad

Considerată gen muzical, având în vedere funcţiile sale în societate: radiofonică, pedagogică, ambientală, sincretică şi experimentală, muzica electronică a avut mai multe etape,[1] prima fiind constituită de muzica concretă.

„Părintele muzicii concrete"[2], inginerul Pierre Schaeffer (1910-1995) scria[3] în revista *Polyphonie*, dec. 1949: „Am numit muzica noastră concretă, pentru că este constituită plecând de la elemente preexistente, imprimate din orice material sonor şi este apoi compusă experimental, prin construcţie directă ce duce la realizarea unei voinţe componistice, fără ajutorul, imposibil, al unei notaţii muzicale obişnuite".[4]

Apreciind muzica tradiţională cultă de până în acel moment ca fiind „obişnuită", „abstractă" şi cea inventată de el „nouă", „concretă", Schaeffer consideră firească trecerea dintr-un tip de muzică în celălalt. O altă afirmaţie remarcabilă din articolul amintit se referă la posibilitatea combinării celor două tipuri, ceea ce s-a şi realizat, după ani, prin muzica electronică mixtă. „În sfârşit, folosirea simultană a celor două domenii şi

---

[1] Informaţie preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

[2] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni,* Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000, pg. 419.

[3] Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*, (QUE SAIS-JE", no.1287), Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pg. 16.

[4] „Nous avons appelé notre musique „concrète" parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire".

https://biblioteca-digitala.ro

funcţionarea normală a ciclului aduc, eventual altor categorii de compozitori, plecarea şi revenirea, devenită organică, în mersul de la imaginaţie la hazard, de la sunete obişnuite la sunete noi”.[1]

Absolvent al Scolii politehnice,[2] Schaeffer a înfiinţat în anul 1944, la Radiodifuziunea Franceză, un studio în care a inventat în 1948 muzica concretă. În luna octombrie a aceluiaşi an, acesta a transmis la Radio France un „Concert de zgomote”, cu piese, în care prelucrase sunete din natură.[3] Acea „muzică”, stranie pentru urechile ascultătorilor perioadei respective, era deci realizată exclusiv cu evenimente sonore naturale şi nu a avut nevoie nici de notaţie, nici de interpretare, în sens clasic-tradiţional.

În 1951, Schaeffer a reuşit să formeze Grupul de muzică concretă, devenit, în 1958, Grupul pentru cercetări muzicale (GRM), alcătuit din: Pierre Schaeffer, Pierre Henry, François-Bernard Mâche, François Bayle. Grupul se ocupa de explorarea noului univers sonor şi încerca să clarifice noţiuni ca: muzică, sunet, timbru.[4]

Se producea în acel moment o adevărată revoluţie muzicală, prin care se încerca intrarea într-un spaţiu necunoscut, care a tentat repede numeroşi compozitori, ca de pildă: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen şi alţii. Chiar dacă muzica concretă, de sine stătătoare, a avut relativ o viaţă scurtă, implicaţiile ei pentru evoluţia limbajului componistic sunt remarcabile, în special pentru sistemele componistice de potenţare a sonorităţilor tradiţionale prin elemente sonore inedite.

---

[1] Schaeffer, Pierre, op. cit, pg. 17. „Enfin, l’usage simultané des deux domaines et le fonctinnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d’autres types de compositeurs l’aller et le retour devenu organique de l’imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux”.

[2] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, op.cit., pg. 419.

[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, *Music since 1945*, New York, Schirmer Books, an Imprint of Macmillan Publishing Company, pg. 111.

[4] Nemescu, Octavian, idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Schaeffer pornise de la tatonări succesive, imprimând pe bandă de magnetofon sunete şi zgomote, cum sunt: apă curgând, respiraţie, paşi, tunete, locomotivă cu aburi, mici fragmente de muzică imprimate pe discuri de patefon[1], pe care le prelucra cu aparatura din acel moment: consolă de captare a sunetului, legată de o cameră de ecou, filtre electrice şi pick-upuri.[2] Consola a pus problema captării diferitelor surse, care, după imprimare, deveneau „obiecte sonore", noţiune principală în explicarea muzicii concrete, de către Schaeffer. „*Trebuie făcută distincţia între obiect sonor şi corp sonor* sau dispozitivul care îl produce, aşa cum *obiectul muzical este diferit de semnul de notaţie*, care îl consemnează; ambele sunt obiecte ale percepţiei, mai exact obiecte de ascultare, şi a unei ascultări „reduse", detaşate de trimiterile la cauza sunetului (*sunetul ca indiciu*) sau la sensul său (*sunetul ca semn*)".[3]

Noţiunea de obiect sonor este amplu explicată în *Tratatul de obiecte muzicale,* 1966, în care expune o serie de teze, printre care şi aceea a scopului muzicii, respectiv de a fi ascultată şi a dublei sale naturi: culturale şi naturale. În acest sens, proprietăţile aparatului auditiv sunt în concordanţă cu muzica tradiţională, dar trebuie să fie în continuare observate, pentru a nu interveni urmări imprevizibile legate de auz, determinate de muzica nouă.[4]

Compozitorii-cercetători şi-au propus şi au folosit zgomotele, cu varietatea lor infinită de timbruri, reuşind să obţină un material sonor inedit şi insolit, ce a extins posibilităţile expresive ale muzicii. Această îmbogăţire extraordinară a însemnat pentru creatori deschiderea unui drum, în care efortul lor trebuia să se îmbine cu o gândire muzicală nouă, care, în

---

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 111.

[2] *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1436.

[3] Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 36. „*L'objet sonore doit être distingué du corps sonore* ou du dispositif qui le produit, tout autant que *l'objet musical doit l'être du signe de écriture* qui le consigne; tous deux sont objets de la perception, plus exactement objets de l'écoute, et d'une écoute „réduite" c'est-à-dire détachée des renvois à la cause du son (*le son comme indice*) ou à son sens (*le son comme signe*)".

[4] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 420.

https://biblioteca-digitala.ro

felul său, asigura o cale a renaşterii muzicii. *Obiectele sonore*, cum teoretiza Schaeffer, erau, aşa cum am explicat, fixate pe bandă magnetică, prelucrate şi, în final, difuzate. Ascultătorul intra astfel într-un spaţiu sonor de o varietate extraordinară, fără ca artistul-compozitor să mai fie dependent de artistul-interpret. Creatorul tradiţional îşi imaginează muzica, o aude, o notează în partitură şi o încredinţează interpretului care îi dă viaţă, spre deosebire de creatorul de muzică concretă, ce lucra cu realitatea sonoră transformată în obiecte sonore pe care le selecţiona, le prelucra şi îşi construia piesa, care, odată finalizată şi fixată pe suport magnetic, devenea, în principiu, una şi aceeaşi, identică la diferitele difuzări. Desigur că sunt posibile modificări datorate compozitorului sau specialistului aflat la pupitrul de transmisie, care, prin intervenţiile lor, dobândesc şi calitatea de interpreţi ai lucrării.

În anii 50 ai secolului trecut, Studioul de Muzică Concretă se îmbogăţise cu noi aparate electronice, care făceau realizabilă transformarea, sub multiple aspecte a sunetului iniţial, prin potenţiometre din ce în ce mai sofisticate, prin utilizarea reverberaţiei artificiale, a superpoziţionării prin mixaje a unor semnale sonore provenite din surse diferite, a utilizării transpoziţiei, înţelegându-se prin aceasta citirea imprimării pe altă viteză decât cea iniţială, fără modificarea înălţimii sunetelor, schimbare ce ducea însă la scurtarea sau lungirea fragmentului, în acelaşi timp cu modificarea texturii sale.[1] Tot în acei ani se inventase şi magnetofonul cu două şi patru piste, ceea ce însemna practic transmiterea stereofonică.[2]

În 18 martie 1950 a avut loc la École Normale de Musique din Paris primul concert de muzică concretă[3], în al cărui program de sală Serge Moreau scria:

„A fost un Ev Mediu al pietrei: fu sculptată. Este un Ev Mediu al undelor: sunt captate. Artistul nu are de ales o altă

[1] *La Musique 2, Larousse*, ouvrage publié sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Librairie Larousse, 1965, pg.368.
[2] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 112.
[3] Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

avangardă. Între jocul bizantin al sintaxelor şi întoarcerea la izvoare uitate sau secate, muzicianul modern poate încerca, după expresia lui Pierre Schaeffer, să găsească o breşă în zidul incintei muzicii, care ne înconjoară uneori, ca o citadelă".[1] Nu am găsit în cărţile consultate ce a cuprins respectivul concert. Lucrările de specialitate consemnează, însă, între anii 1948-1951, existenţa unor piese de muzică concretă, dintre care menţionez: Pierre Schaeffer, *Studii de zgomote*, 1948, *(Studiu violet, Studiu de căi ferate, Studiu de foraibăre, Studiu patetic); Flautul mexican*, 1949; *Suita 14*, 1949, în care compozitorul a suprapus fragmente instrumentale pe stratul de muzică concretă. Împreună cu Pierre Henry, a compus cunoscuta *Symphonie pour un homme seul*, 1949-1950, care în literatura de specialitate este apreciată ca fiind prima lucrare foarte importantă a genului.[2]

Nu numai muzica propusă spre audiere, dar şi concertul în sine este total diferit în absenţa instrumentiştilor şi a vocilor umane. Muzica difuzată trebuie să reziste fără spectacolul reprezentat de existenţa interpreţilor pe scenă şi a emoţiei adusă de interpretarea live. Acestea sunt şi motivele pentru care s-a impus în timp muzica electronică mixtă, respectiv suprapunerea muzicii electronice cu interpretarea tradiţională, care a câştigat repede adeziunea compozitorilor şi a publicului. Lucrările *Analogique A et B* (1958-1959) pentru bandă şi instrumente de coarde, de Iannis Xenakis, şi *Volumes* (1960) construită pentru 12 piste magnetice şi orchestră de cameră, de François-Bernard Mâche[3], au demostrat, încă de acum o

---

[1] Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 11. „Il y eut un Moyen Age de la pierre: on la sculpta. Il y a un Moyen Age des ondes: on les capte. L'artiste n'a pas à choisir d'autre avant-garde. Entre le jeu byzantin des syntaxex et le retour à des sources oubliées ou taries, le musicien moderne peut essayer, selon expression de Pierre Schaeffer, de trouver une brèche dans le mur d'enceinte de la musique, qui nous entoure parfois comme une citadelle".

[2] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 420.

[3] *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963 , pg. 1206.

https://biblioteca-digitala.ro

jumătate de veac, că noul gen de muzică, în care stereofonia joacă un rol foarte important, se îmbină fericit cu muzica interpretată tradiţional.

Pierre Schaeffer şi Pierre Henry au compus în 1951 opera *Orphée 51*, lucrare expresionistă care a provocat, prin modalitatea abordării cântului vocal, a îmbinării acestuia cu muzica concretă, cât şi prin întreaga gândire scenică, un adevărat scandal la Donaueschingen, fiind considerată drept o crimă de lezavangardă. ”«Bătălia de la Donaueschingen», în 1953, fu deci un fel de Waterloo al muzicii concrete. Imperialii triumfau… Astfel pierdurăm bătălia de la Donaueschingen şi furăm plonjaţi pentru ani buni în reprobarea internaţională, în timp ce răsăreau, pe cerul de la Köln, zorii propice duşmanului ereditar şi electronic. Dar Orfeu, ca pasărea Phoenix, nu a încetat să renască: când voalul fu din nou rupt prin divorţul celor doi autori, Pierre Henry, pe cont propriu, a aranjat în maniera sa resturile, pentru un extraordinar balet béjartian, care a făcut de trei ori înconjurul lumii. Ofiţerii noştri aveau dreptate”.[1]

S-a semnalat ulterior, în diverse scrieri, existenţa unor excese legate de stereofonie. „Cel mai elocvent exemplu din anii 50 este *Poemul electronic* de Edgar Varèse, în care diferite sunete electronice şi *concrete* au fost transmise, prin intermediul a peste 400 de boxe, făcând sunetele să răsune pe

[1] Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 23-24. „La «bataille de Donaueschingen», en 1953, fut donc une sorte de Waterloo de la musique concrète. Les Impériaux triomphaient… C’est ainsi que nous perdîmes la bataille de Donaueschingen et que nous fûmes longés des années durant, dans la réprobation internationale, tandis que se levait, dans le ciel de Cologne, une aube propice à l’ennemi héréditaire et électronique". Mais Orphée, tel phénix, necessait de renaître: quand le voile se fut à nouveau déchiré par le divorce de ses deux auteurs, Pierre Henry, agissant pour son propre compte, accommoda les restes ă sa façon pour un gigantesque ballet béjartien, qui fit trois fois le tour du monde. Nos officers avaient raison”.

https://biblioteca-digitala.ro

spaţii vaste”.[1] Desigur că iniţiativa lui Varèse nu miră, dată fiind excepţionala şi inedita utilizare a instrumentelor de percuţie, inclusiv a unora noi, în creaţia sa. În *La musique concrète*, fără a nega contribuţia lui Stravinski sau Schönberg, Schaeffer consideră că adevăraţii precursori ai muzicii concrete sunt Edgar Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992) şi Olivier Messiaen (1908-1992). „Datorăm lui Varèse reînnoirea naturii limbajului muzical şi, în corelaţie cu aceasta, materialul său: descoperirea, de fapt, a altor muzici. Datorăm lui Cage cam aceeaşi aventură, dar cu punct de plecare instrumental mai apăsat, mai tehnic, mai puţin «inspirat». În sfârşit, îi datorăm lui Messiaen faptul de a fi făcut o demonstraţie echivalentă, fără a fi schimbat aproape de loc mijloacele. Cei doi precedenţi sunt futurişti; Messiaen se întoarce la izvoare. Aparent mai puţin revoluţionar, demersul său este fără îndoială, într-un sens, mai profund.”[2]

Apariţia muzicii concrete este o dovadă în plus a dorinţei muzicienilor din secolul XX de a îmbogăţi muzica prin noi mijloace, inclusiv netradiţionale. Acest deziderat se reflectă în numeroasele curente artistice apărute în secolul trecut, fiecare dintre ele beneficiind de procedee componistice specifice care au condus treptat la lărgirea paletei expresive, prin folosirea totalului cromatic, în diversele sale ipostaze (atonalism, neotonalism, neomodalism), extinderea şi înnoirea

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 112. „The most formidable instance from the 1950s is Edgar Varèse’s *Poème électronique* (…), in which a variety of electrinic and *concrète* sounds were routed to over four fundred speakers, causing sounds to soar across vast spaces”.

[2] Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 61. „On doit à Varèse d’avoir renouvelé la nature du langage musical et, corrélativement, son matériau: d’avoir découvert, ensomme, d’autres musiques. On doit a Cage un peu la même aventure, mais avec un point de départ instrumental plus accusé, plus technique, «moins inspiré»”. On doit enfin à Messiaen d’effectuer une démonstration équivalente sans presque rien changer aux moyens. Les deux précédents sont futuristes; Messiaen retourne aux sources. Apparemment moins révolutionnaire, sa démarche est sans doute, en un sens, plus profonde”.

https://biblioteca-digitala.ro

considerabilă a ritmului, în toată complexitatea sa, amplificarea spectrului coloristic în general şi în special a familiei instrumentelor de percuţie. În această dorinţă de înnoire, susţinută de descoperirile din domeniile ştiinţifice, aşa cum am arătat, muzica concretă este prima etapă a muzicii electronice.

Puterea evocatoare a acestui nou gen a făcut să fie utilizată pentru prima oară în filmul *Maskerage* (1952), regia Max de Haas, muzica Pierre Schaeffer[1], pentru ca în anii următori să fie din ce în ce mai prezentă în emisiuni de radio, ilustraţie muzicală pentru teatru, balet, film.

Sistematizarea producerii structurilor sonore electronice s-a realizat prin inventarea, în 1955, de către americanul Harry Olson, a sintetizatorului[2], care oferă, alături de computer şi sistemele digitale din prezent, un material inedit important, ce poate fi asimilat cu multă eficienţă în creaţia muzicală actuală. Sonorităţile – mai mult sau mai puţin apropiate de muzica tradiţională, unele chiar stranii prin timbre şi efecte, densitatea texturilor, posibilităţile dinamice extraordinare, imaginarea oricăror construcţii arhitectonice – fac din muzica electronică pură şi mixtă (cu surse live), inclusiv muzica spectrală, un teritoriu artistic în care pot fi identificate posibilităţi de înnoire substanţială a coordonatelor stilistice muzicale. Pe parcursul creaţiei componistice, noutăţi care au şocat nenumăraţi creatori şi melomani s-au dovedit în timp resurse viabile, asimilate şi utilizate cu rezultate remarcabile.

SUMMARY

Roman Vlad

Concrete music, the first stage of electronic music

“The father of concrete music”, Pierre Schaeffer (1910-1995), an engineer, founded a studio in 1944, at the French National Radio Broadcasting where in 1948 invented concrete music.

[1] *Encyclopédie de la Pléiade,* op. cit., pg. 1198.
[2] Informaţie preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

https://biblioteca-digitala.ro

The same year, in October, this studio broadcasted a "Noise Concert" with pieces that had combined sounds from nature[1].
In 1951, Schaeffer managed to found the Concrete Music Group which became in 1958 the GRM – *Groupe de Recherches Musicales*, formed by Pierre Shaeffer himself, Pierre Henry, François-Bernard Mâche, François Bayle. The group's main goal was to explore the new acoustic universe and to clarify such notions as: music, sound, tone[2]. A real revolution was emerging that tried to enter an unknown space which quickly tempted a large number of composers like: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen and others. Shaeffer had already made some attempts by recording on magnetic tape sounds and noises like flowing water, breathing, foot steps, thunders, steam railway engine, small music parts recorded on phonograph discs which he processed using technique of that time, that is the sound capturing console connected to an echoing room, electric filters, pick-up device[3]. The emergence of concrete music represents an extra proof of the 20th century musicians' desire to enrich music by new and unconventional ways. (traducerea rezumatului: Roman Vlad)

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 111.
[2] Nemescu, Octavian, Universitary Lecture on Electronic Music, 2006-2007, UNMB.
[3] *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, op. cit., pg. 1436.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

INTERPRETAREA MUZICALĂ (II)
- tipuri/stadii, coordonate, categorii -

George Balint

I. ACORDAJ TEORETIC

Înainte de a trece la un exemplu de interpretare analitică în vederea unui fapt de execuție sonor-artistică, derulăm un acordaj teoretic accentuând pe aspecte de melodie și armonie.

Melodia și armonia sunt concepte fundamentale pentru gândirea muzicală. Ele sunt determinate pe coordonata înălţimilor (H) muzicale. În vreme ce, tehnic vorbind, melodia se constituie ca segment de H succesive, armonia se reprezintă ca grup (Gr) de H simultane. Deşi au aceeași coordonată de substanţă, melodia şi armonia provin din bazine diferite.

Melodia se resortează din *vocalitate*, ca extensie nemijlocită a unei intenţii de *semnalare*. Antropologic, melodia survine din *strigăt*. Ca semnal, strigătul se reperează în primul rând prin registru şi/sau timbru, indicând preeminent nu atât *ce* semnifică cât *cine* anume semnalizează (familiar sau străin). Pe măsură ce gândirea prin vocalitate capătă perspectiva conştiinţei, are loc şi o translare dinspre *cine*, ca *subiect originar*, către *ce* anume comunică, ca *temă de actualitate*. Aceasta implică modularea timbrului prin H. Fiecare H este o ipostază din transformarea aceluiaşi timbru (identităţi subiective) în cadrul ideatic al unui sens, interpretabil (obiectivabil) ca temă. Prin intermediul conştiinţei strigătul-timbru se *discursivizează*, devenind *limbaj*-H. Altfel zis, strigătul se transformă în *intonaţie*. Dacă strigătul are o relevanţă locativă (de *unde* anume), implicând extensia de spaţiu, intonaţia aduce o profilare în plan semantic (pe *când* anume), inducând prin aceasta o extensie de timp. Intonaţia presupune

https://biblioteca-digitala.ro

evidenţierea unei transformări cu sens, nefiind ca atare reudctibilă niciuneia din ipostazele posibile ca H punctuale. Orice intonaţie este o succesiune de H legate într-un proces de tematizare. Ca mod de timp, intonaţia este într-un acum, respectiv într-o actualitate de sens. Lucrativ, gândirea muzicală a decelat însă între limita ultimă a unei actualităţi orientate către o *ipostază* de finalitate şi demersul anterior acesteia, considerat ca fel de ajungere/parcurs, respectiv a unei *expresii* de finalitate. Teoretic, în raport cu o limită (punctuală) de finalitate, pot fi imaginate o infinitate de expresii ale acesteia, ca moduri de atingere a *orizontului* de finalitate. Când spunem orizont, implicăm atât o relaţie de interval cât şi o orientare (sens) de parcurs (finalizator). Tema melodică se poate defini astfel drept *intonaţie orientată către un orizont de finalitate*.

Armonia provine din bazinul *corporalităţii*, ca extensie mijlocită a unei intenţii de *integrare* prin cuprindere (asimilare). Antropologic, armonia este mişcare corporală disciplinată (calibrată) prin ritm. Generic, ritmul este structură în timp, la fel cum corpul este constituţie în spaţiu. Faptul integrării corpului prin mişcare ritmată se relevă ca *dans*. Dansul este forma arhetipală a unei adecvări de ordin propriu-corporal la mişcarea unui mediu transcorporal. Aprioric, corpul este extensia în plan material a unei intenţii profunde, originare (suflu vital), care se manifestă prin corp ca mişcare angrenată într-un mediu natural marcat de schimbări ciclice. Aşadar, dintru început, corpul există câtă vreme se mişcă în acord cu pulsaţiile mediului natural din care şi nutreşte/provine. Dacă, accidental (precum îmbătrânirea), corpul este nevoit să se abată (dememoreze) din ritmul mişcării ciclic-naturale, el va tinde să se dezintegreze (moară). Dansul reprezintă forma de recuperare (reintegrare) magică a mişcării corpului individual în coerenţă nu doar cu ciclurile naturale, terestre, dar şi cu pulsaţia unui corp-ansamblu mult mai amplu, de factură cosmică, reprezentând o ordine supranaturală. Asimilat ritmului cosmic, corpul poate accede la nemurirea fizică. Sub acest imperativ ideatic, gândirea muzicală a sublimat corporalitatea ca mijloc de instrumentare (artistică).

Survine astfel, pe linie culturală, instrumentul muzical, menit în primul rând să dăinuească (material) ca potenţial

https://biblioteca-digitala.ro

depozitar al tuturor posibilelor exprimări muzicale. Concret, genomul dansului se rezumă la relaţia de instrumentare (mânuire a instrumentului) din care se dau la iveală sunetele. Desigur, aceste sunete s-au şlefuit în timp, de la zgomote (percuții), trecând prin registre/timbruri şi intensităţi, până la H. În general, instrumentul muzical potenţează sunetul pe coordonatele de timbru şi H. Prin instrumentare sunt activate în plus şi aspectele energetice de *intensitate* (dinamică/tempo) şi *durată* (ritm/pulsație). Întrucât cântul instrumental conferă suport de acordaj intonaţiei (vocale), gândirea muzicală şi-a putut conserva diversele stadii conceptuale, avansând pe diferite trasee de sistematizare, între care *temperanţa octavei* (cromatizarea) şi, în cadrul acesteia, *tonalitatea* au reprezentat sistemul cu cea mai mare rată de productivitate artistică. Totodată, reflexivitatea conștiinței muzicale a evoluat pe baza sintaxei generate de relaţia instrument (corporalitate) – intonaţie (vocalitate), respectiv de *monodie armonizată* ca *omofonie* şi *acompaniată* ca *pulsaţie* (metrică). În diversele ei stadii, această relaţie s-a concretizat prin genuri muzicale specifice, de la subtila cameralitate a formelor polifone până la grandoarea omofoniilor proprii genurilor simfonice.

Armonia muzicală este o disciplină de ordin interpretativ, definită prin *stratificare (structurare) în simultaneitate* (H-sim). Sintactic, interpretarea prin armonie exprimă un raport sonor cu un plan *monofon* dat ca *temă melodică*. Reperarea temei melodice ca subiect al unei armonii reprezintă o necesitate de ordin cultural, provenind din bazinul-resort al vocalităţii. În absenţa temei melodice (subiectului), armonia rămâne contemplabilă doar ca ambient, lipsindu-i funcţia de orientare (semnificare) prin asocierea cu tema melodică.

Obiectual (atematic), armonia poate fi lucrată cu diferite tehnici de *alcătuire* şi *transformare* a unor constituţii H-sim. Unealta armonizării constă dintr-un grup de minimum trei H-sim, numit acord (acd), selectate pe baza unor criterii, de prim ordin fiind scara *armonicelor naturale* (cu precădere 2, 3, 5, 7, 9). Tehnic, acd este considerat şi ca *structură* (str), al cărei conținut este intervalul (itv) dintre H-sim (selectate dintr-o scară intonațională/modală).

https://biblioteca-digitala.ro

Mărimi intervalice. De regulă, criteriul de măsurare a unui itv-str se exprimă printr-o mărime *cantitativă* ─ ca număr de trepte (tpt) considerate (juxtapus enumerate) într-o scară. Astfel, două tpt alăturate/succesive exprimă un itv de secundă; trei tpt alăturate, un itv de terţă ş.a.m.d. Itv-str al unei scări *intonaţionale* se consideră *diatonic*. Prin grila egalizării mărimilor itv elementare, itv-str se exprimă ca număr de semitonuri ce poate varia (în *modul* unei scări) ─ bunăoară, în scara tonală fiind maximum trei mărimi de secunde diatonice (de 1, 2 şi 3 st), respectiv *mică*, *mare*, şi *mărită*. În general, itv de constituire a scării reprezintă mărimi *calitative* de scalare. Din considerente ţinând de practica instrumentală, diferenţele dintre aceste mărimi au fost anulate odată cu temperarea (grilarea simetrică a) cadrului de scalare (octava cromatică), astfel încât oricare itv-H să poată fi exprimat în mod unitar (simetric translativ/transpoziţional) prin *semitonul* (st) *temperat*, utilizat ca valoare instrumentală minimă şi universală.

Prin chiar faptul exprimării unitare, oricărui itv-H îi sunt excluse aspectele caracteriale de ordin *modal*, ţinând de bazinul intonaţional: *diatonic/cromatic* ─ ca apartenenţă la o scară anume; *mare/mic* ─ constitutiv unei scări modale structurate variabil (din minimum două mărimi); *mărit/micşorat* ─ ca flexionare expresivă în rostirea muzicală.

Acordurile-H. Teoretic, aşa cum am spus, acd-H se constituie pe dimensiunea spațialității muzicale ca GrH-sim. Pe plan tonal, GrH-sim este determinat structural prin mărimi itv de tip cantitativ, exprimate prin numărul tpt dintr-o scară. În cadrul unei scări tonale (având la origine gândirea modală) unitatea de structurare acd este *terţa*. În structura oricărui acd-tonal se află minimum o terţă. Toate acd-tonale concepute exclusiv prin stratificarea terțelor (referite unei scări) reprezintă *poziţia armonică* de *stare directă* (St-dir). Faptul de a conţine structural, pe lângă terţă, şi alte itv, indică o poziţie de *răsturnare* (rst)-acd.

În referinţa St-dir, constituţia minimă de recunoaştere a unui acd-tonal este din *două* terţe (acd *bi*-terţ). Acd *bi*-terţ se compune din Gr3H-sim, ca *trison-acordic*. Peste acest nivel de structurare (*tri*-, *tetra*-, *penta*-, *hexa* şi *hepta*-terţ), reprezentativitatea acd tinde să se relativizeze/dilueze.

https://biblioteca-digitala.ro

Punctele de articulare a unei structuri-acd se numesc după mărimea itv format cu baza acd de St-dir, numită *fundamentală*. Progresiv, prin stratificarea terţelor, survin punctual elementele acd de: ***terţă***, ***cvintă***, ***septimă***, ***nonă*** etc. Elementul de la baza unui acord indică poziţia sa armonică.

Caracterizarea acordului. Indiferent de poziţia armonică (St-dir, rst) şi număr de elemente, un acd-tonal este caracterizabil în grad *suficient* prin ***calităţile*** a două mărimi-itv deduse pe relația reperelor acd de: bază-vârf sau ambitus-acd ─ indicând aspectul de *stabilitate*-acd; fundamentală-terţă sau mod-(de stare)-acd ─ indicând aspectul de *nuanță*-acd. Luând ca referinţă teoretică acd de St-dir, stabilitatea-acd este caracterizată prin calitatea 5^{tei} (bază-vârf): ***certă*** ─ prin 5^{ta} perfectă (7st); ***incertă*** sau ***relativă*** ─ prin 5^{ta} mărită/micşorată (7+1/-1st).

Flexionările structural-acd, prin dilatări sau comprimări itv, indică un potenţial de înlănţuire pe care-l numim *intensie acordică*. Aceasta poate fi generată şi ca intensie *melo*-acordică, prin flexionări *orizontal-cromatice*. Ambele moduri de flexionare caracterial-acd (dilatare/comprimare itv sau alterare suitoare/coborâtoare H) le sinonimăm cu orientarea verticalităţii (stabilităţii) structurale către orizontala (mobilitatea) melo-acordică, într-un aspect de stare ***oblică***. Şi acd poziționate în răsturnări dau o expresie de stare oblică, tinzând în melodizare.

Caracterul de nuanță-acd se relevă tot din perspectiva St-dir, prin calitatea terţei de la bază sau modale: *major* ─ $3^{tă}$ mare (4st); *minor* ─ $3^{tă}$ mică (3st). Oricare alt prim itv-str de la baza unui acd, mai mic sau mai mare decât dublul aspect al terţei modale, indică doar o poziţie de răsturnare acd.

Stabilitatea *tonal*-armonică (verticală) referă *strict* (univoc) acd-ul unei posibilităţi de instrumentare tehnică, operând cu tpt-acd pe care o exprimă (ipostaziază) structural (itv) sau sonor (H), ca fapt obiectiv de constituire exterioară. Nuanța *modal*-armonică (oblică) referă *variabil* (relativ) acd-ul unei sugestii (impresii) de expresivizare artistică, ca mediu/mod subiectiv de substanţiere lăuntrică. Funcţional, armonia tonală consideră acd-le în referinţa unei tpt din structura (tiparul) şi modul (caracterul) unei scări tonale.

https://biblioteca-digitala.ro

Extensii acordice. În *sistem* tonal, concepem extensiile-acd de trison (*bi*-terţe) sub aspectul unei translări în scară, printr-o mărime de conjuncţie (Cjc). Rezultă astfel un acd *bi*-terţ poziţionat pe o altă treaptă. Referit extensiei acd-tonale, considerăm două tipuri de Cjc: prin *sunet comun* ─ Cjc de mărime nulă sau *punctuală*; prin *strat comun* ─ Cjc de terţă sau *structurală*. Operaţional, Cjc implică fie *vârful* punctual/structural al acd-referinţă cu *baza* de acelaşi fel a acd-extensie, fie *baza* acd-referinţă cu *vârful* acd-extensie. Se conturează prin asta două profiluri de translare: în-sus, ca extensie *superioară* ─ conjugând reperele de *Vârf* din-referinţă cu *bază* din-extensie; în-jos, ca extensie *inferioară* ─ prin Cjc *Bază* din-referinţă cu *vârf* din-extensie.

Extensiile prin Cjc punctuală le declinăm exclusiv pe trisonul tpt-acd I, luat ca referinţă generică/centrică. Astfel, acd-trison conjunct punctual la-varf cu-/*peste*-tpt-acd I se constituie ca *ultra*-extensie, poziţionată superior în scară, pe tpt V. Asemănător, luând ca punct Cjc baza tpt-acd I, obţinem un acd poziționat inferior (*sub*-tpt I), pe tpt IV, ca *infra*-extensie a acd-generic.

Tpt-acd I, IV şi V compun *grupul tri-acordic principal*. Împreună, cele trei trisonuri-acd dau totalitatea de şapte H (heptason) a unei scări tonale (majore sau minore). Extensiile centrului (tpt-acd I) sunt de ordin *prim* şi alcătuiesc registrul (Rg) de *culoare* al tpt I. În scara majoră, tpt-acd I, IV şi V sunt identice structural, fiind perfect-majore și clasificate ca *principale* (considerație valabilă şi pentru scara de mod minor).

Prin Cjc structurală (de terţă) survin extensiile *secundare*. Acestea se aplică exclusiv tpt I, IV, V, rezultând *trei grupuri tri-acordice secundare*, fiecare totalizând 5H (pentason). Într-un atare grup numai tpt-referinţă este principală, cele de extensie fiind secundare. Raportat tpt-referinţă, tpt extensiilor secundare o reprezintă caracterial, ca: *aură* ─ ext. superioară; *umbră* ─ ext. inferioară. Totodată, extensiile secundare constituie Rg de *nuanţă* al tpt-referinţă. Astfel, Rg-nunaţă al tpt-acd I se constituie prin stratificarea tpt-acd III (aura) peste tpt-acd VI (umbra). Rg-tpt V se structurează din tpt VII peste tpt III. Rg-tpt IV este dat de suprapunerea tpt VI peste tpt II.

https://biblioteca-digitala.ro

Prezentăm mai jos (fig. 7) schemele de configurare generică a registrelor armonice de culoare şi nuanţă determinate prin Cjc-acd punctuale (extensii principale) şi structurale (extensii secundare).

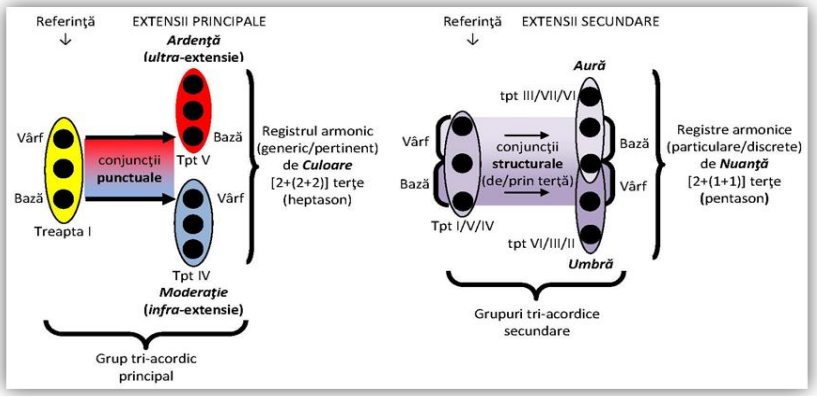


Fig. 7 Conjuncţii de extensie a trisonului acordic-tonal
– scheme configurativ-generice –

Orientare narativă. Dacă aura şi umbra reprezintă extensii de rang secund, ca nuanţe ale unei tpt-acd principale referite exclusiv prin tpt-acd secundare, vom numi caracterial tpt-acd de extensii principale (exclusiv ale tpt-acd I) cu termenii de *ardenţă* (tpt-acd V) şi *moderaţie* (tpt-acd IV). În raport cu tpt-acd I de *incipit* – adecvată modal (major/minor) –, ardenţa prin tpt-acd V implică o deschidere *acut*-chemătoare, de narare *cursivă* către tpt I de *finalis*. Această orientare vine din faptul că elementul modal al acordului de tpt V (terţa) este totuna cu sensibila melodică a scării tonale. De cealaltă parte, prin infra-extensie, tpt-acd I (se) moderează în/prin tpt-acd IV, care induce o deschidere *relativ*-chemătoare, fie spre mai-departe – ca narare *dis*cursivă (prin tpt-acd V) –, fie înapoi (la-tpt-acd I), – ca narare *re*cursivă.

Poziţii narative de vecinătate. Pe traseul unei naraţiuni armonice (Nar-arm) – exprimată prin/ca înlănţuire acd –, diferite tpt-acd comportă o mai mică sau mai mare *forţă de orientare/atracție* către tpt de finalis. Sinonimăm acest aspect (de caracter energial sau *intensional*) cu o *poziţie de vecinătate* (pe plan spaţial sau *longitudinal*) exprimată ca *aproape-departe*

https://biblioteca-digitala.ro

de tpt de incipit. Ca atare, pe traseul *incipit-medium-finalis*, pornind dinspre tpt I-incipit, în imediata vecinătate (cel mai departe de finalis), se află nuanţele (de umbră şi aură ale) acesteia ─ tpt VI, III ─, apoi tpt IV (de moderaţie) urmată de nunaţele proprii (ca vecinătăţi imediate ei) ─ tpt II, VI ─ şi, în fine, tpt V (de ardenţă) cu nuanţele aferente (vecinătăţile ei imediate) ─ tpt III, VII.

Observăm că avem trei niveluri *longitudinale* (prin tpt principale) în cadrul cărora se dispun câte două subniveluri intermediare, corespondente nuanţelor de vecinătate *imediată* (prin tpt secundare). Numim poziţiile longitudinale principale pe criteriul vecinătăţii, începând cu poziţia generică a tpt I-incipit: *Aici* (ca incipit, departe de finalis), *Acolo* ─ format din nivelurile *Dincoace/aproape* (de incipit, relativ departe de finalis) și *Dincolo/departe* (de incipit, aproape de finalis). Înşirând toate poziţiile dinspre-incipit (ca îndepărtare), avem următoarea linie de *stratificare longitudinală* a tpt-acd: **AICI [I**, imediat (VI, III)**]**, ***ACOLO* {Dincoace**/aproape **[IV**, imediat (II, VI)**]**,

Dincolo/departe **[V**, imediat (III, VII)**]}**.

O mai sugestivă reprezentare (fig. 8) o avem admiţând pe *Aici* ca (sub)strat de *fond/pre*scriptiv, peste care *Dincoace* se stratifică *figurativ/de*scriptiv, iar *Dincolo* se (supra)stratifică *faptic/in*scriptiv.

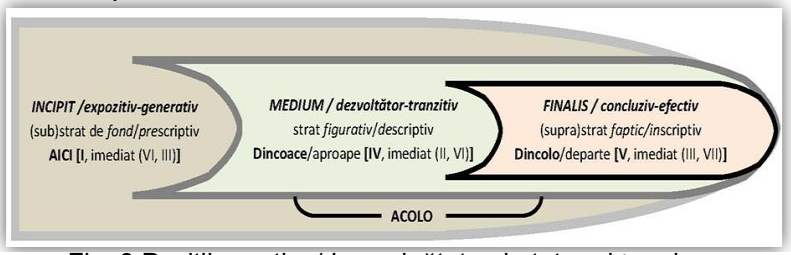


Fig. 8 Poziţii narative/de vecinătate ale tpt-acd tonale în stratificare longitudinală

Funcţie tonală. Într-un sistem dat, înlănţuirie-acd sunt conjugate unor funcţii specifice, exprimând *relații de coerență*. În era şi locul nostru cultural formulele de înlănțuire-acd sunt consacrate mai cu seamă în câmp *tonal* ─ prin tipologia relaţiilor de sensibilizare (orientare melodică) și intensie (orientare melo-armonică) cadenţială (de/către finalitate).

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, tonalitatea nu este singurul câmp posibil, fapt probat cu prisosinţă de-a lungul sec. XX. Însă, în virtutea tonalităţii s-a exploatat (conceput) interpretativ-componistic secole la rând, pe fundamentul ei edificându-se un vast repertoriu genuistic căruia i s-au consacrat nu doar ansambluri vocale şi instrumentale, ci chiar instituţii complexe, precum filarmonica şi teatrul muzical, cărora li s-au adecvat o serie de forme statale de învăţământ etapizat astăzi la peste 16 ani. Amprenta culturală a regulilor de stil tonal, cel puţin pentru auzul european, este atât de puternică încât, in extremis, chiar şi o muzică făcută cu zgomote va fi reflex percepută/evaluată din perspectiva simţirii/gândirii tonale. Asta şi pentru că, simbolic, sistemul de expresie tonală este analogabil în multe din aspectele sale celui de organizare socială. Un lejer exemplu l-ar putea oferi similitudinea între ierarhia palierelor tonale referite/generate prin tonică şi cele proprii oricăror grupuri naturale (nu doar umane) coagulate/orientate printr-un lider. Pe un plan superior, cadenţa tonală este echivalentă *finalităţii lucrative* a oricărui demers individual sau colectiv. Cum imanent/interpretativ fenomenului cultural de tonalitate survin categoriile/genurile formale, se pot face numeroase corespondențe între tipare de conduită sau demers temporal şi moduri de procesare a învăţării ori de realizare a unor proiecte ample, de anvergură, în spectrul existenţei sociale referite diferitelor domenii (politic, economic, administrativ). Nu în ultimul rând practica tonală are şi o valenţă catarctică, generând un mod de disciplinare a emoţiilor în conformitate cu înţelesul şi etica unei vieţi comunitare. Pe de altă parte, excesul de tonalitate poate duce la prizonierat mental, prin expresii sumare, redundante, de divertisment, menite doar să distragă de la o gândire oţioasă, acoperind teama de plictis. Să nu uităm că, totuși, tonalitatea este un *proiect uman* racordat unei ideatici de tip cosmogonic, un artefact de infuzare a ordinii în haos, a durabilităţii în efemeritate, a formei în improvizaţie, a raţiunii în afect. Fenomenală nu este atât gândirea tonală, cât, mai ales, simţirea umană. Însă, chiar dacă tonalitatea nu este singurul mod de a fi (simţi/gândi) în lume, cel puţin pentru epoca noastră ea are o valenţă eonică.

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la premisa că oricare înlănţuire acd-tonală este potenţată de necesitatea unei *finalităţi* (cadenţe), numim funcţia tonal-armonică drept *set de relaţii (de coerenţă) între trept-acorduri succesive exprimând un caracter de finalitate*. Sub aspectul înlănţuirii tpt-acd tonale principale (simetrice structural în scara majoră), identificăm următoarele trei succesiuni stilistic posibile:

- I–IV–**V** (expresie de finalitate în *dominantă*);
- IV–V–**I** (expresie de finalitate în *tonică*);
- V–I–**IV** (expresie de finalitate în *subdominantă*)

Observăm că sunt înlănţuite prin rostogolire aceleaşi trei tpt-acd, ca expresie de finalitate *minim-suficientă*. O înlănţuire de doar două tpt-acd diferite exprimă finalitatea în grad *minim*. Raportat *stilului* tonal, ordinea succesiunii este invariabilă, recurenţa fiind admisă doar pentru a treia relaţie: IV–I–**V**. Pentru acurateţea stilistic-tonală este evitată relaţia V–IV. Expresia unei înlănţuiri acordic-tonale o considerăm *suficientă* dacă tpt de finalitate se găseşte şi în poziţia de incipit: **I**–IV–V–**I**; **IV**–V–I–**IV**; **V**–I–IV–**V**. O expresie suficientă se poate obţine şi prin sucesiunea a două perechi minime (binare) diferite:
(I–IV)-(I–V); (I-V)-(I-IV); (IV–V)-(I–V); (IV–I)-(V–I); (V–I)-(IV–I).

Cu scopul relevării dinamicii relaţiilor între tpt-acd tonale conturând o expresie de finalitate propunem tabloul din fig. 9.

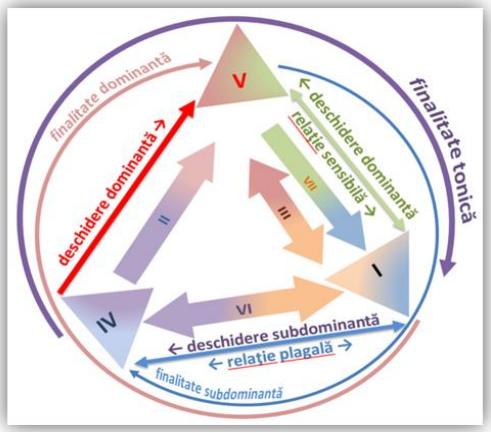


Fig. 9 Dinamica relaţiilor de coerenţă tonală, prin trepte acordice principale şi secundare, în conturarea expresiilor de finalitate

https://biblioteca-digitala.ro

II. Aplicaţie - Interpretare muzicologic-analitică pe coordonatele de ritm, melodie, armonie în vederea unui fapt de instrumentare expresivă prin cânt

Încercăm în acest capitol să oferim un exemplu de interpretare constând în ajungerea pe cale analitică la posibilitatea proiectării unei execuţii sonor-expresive (prin cânt), luând ca obiect un fragment din Uvertura la opereta "Lăsaţi-mă să cânt!" de Gherase Dendrino (fig. 10).

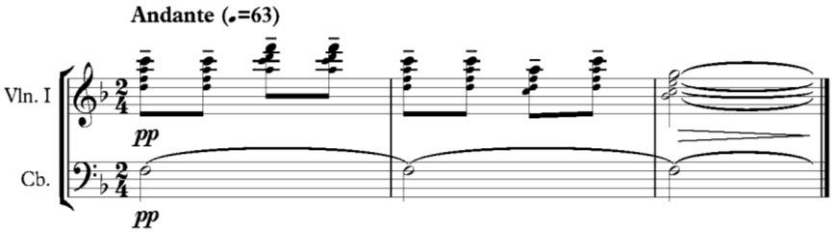


Fig. 10 Fragment în reducţie (extras)
din Uvertura la opereta "Lăsaţi-mă să cânt!" de Gherase Dendrino

Din complexul sonor al partiturii de orchestră am extras doar trei aspecte conjugate sintactic subcategoriei *monodie-cu-ison* (dedusă din categoria de *polifonie*). Muzica acestui fragment se derulează pe patru paliere de interpretare componistică: *melodie* ─ linie de vârf/referinţă; *armonie* ─ acorduri *placate* și *figurate*; ***pedală*** ─ sunet menţinut). Dintre acestea, am eliminat în reducția noastră acordurile figurate. Câmpul derulării este tonal, registrat în Fa Major.

Înainte de a afla posibile soluții de interpretare (expresivizare) în cânt, vom dispune obiectul componistic (luat ca mişcare-de-parcurs) din perspectivă analitică. Criteriile de dispunere sunt:

1. Modul temporal de parcurgere ─ *unimea* (D de continuitate) şi *ritmul* (formulele de configurare/păşire);

2. Modul spaţial de parcurgere ─ *melodia* (H de articulare în profil) şi *armonia* (acd de reliefare în constituţie).

Observăm următoarele:

1. Modul temporal al mişcării de-parcurs (fig. 11), referit D muzicale, se relevă pe două paliere:

https://biblioteca-digitala.ro

a. *Pedala de continuitate* ─ exprimată ca *unime*, printr-o D nedivizată de-a lungul parcursului şi distribuită sonor în registrul grav (Fa), la baza întregii derulări a mişcării (de parcurs);
b. *Ritmul de articulare* (păşire) în/pe parcurs ─ configurat din D-le articulaţiilor succesive (exprimate în convenţia unui sistem divizionar): *şir de opt optimi urmat de minim o doime*. Şirul este distribuit în registrul acut al derulării mişcării. Fenomenologic, avem o succesiune de articulaţii (evenimente elementare) *scurte* (repetate/*rimate* prin D identice) urmată (în *arimă*) de o articulaţie *lungă* (unică). Articulaţiile rimate formează o *ancoră* de adâncime (stabilitate). Articulaţia lungă (arima) se adaugă sintagmatic, formând astfel o pereche de înlănțuire la suprafaţă *Scurt-lung*, conţinând 8+1 articulaţii. Formula ritmică Scurt-lung constituie expresia de sinteză a cuprinderii temporale, configurând D-unime de parcurs a mişcării analizate.

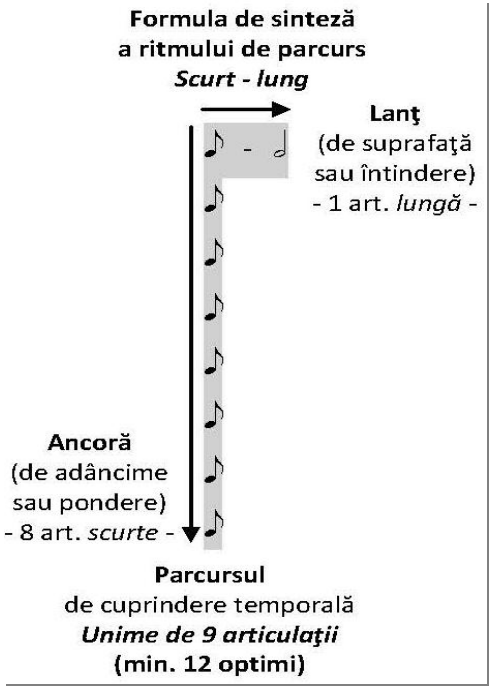


Fig. 11 Schema configurării ritmului mişcării (ca durată) de-parcurs

https://biblioteca-digitala.ro

2. Modul spaţial al mişcării prin H muzicale se configurează în grila tonalităţii Fa Major, sub două aspecte de succesivitate sau înşiruire (discursivitate):

a. şirul H-lor de la vârful fiecărei articulaţii ─ *melodia*;

b. şirul acd-lor (de H ale) fiecărei articulaţii ─ *armonia*.

N.B. În general, fiind referit articulaţiilor, şirul unei expresii muzicale este o funcţie descriptivă de caracter *narativ* (discursiv). Anterior (în exprimarea modului temporal al mişcării de-parcurs), şirul D-lor s-a constituit ca naraţiune ritmică (Nar-rtm): {♪♪♪♪♪♪♪♪𝅗𝅥}

2.a Şirul melodic poate fi privit atât ca imagine de profil, cât și ca discurs-H. Imaginea de profil prezintă o *unduire* în raport cu o axă orizontală (*do*). Imaginea din fig. 12 prezintă desenul profilului melodic prin articulaţiile-H, în care bulinele negre reprezintă articulaţiile principale ─ de *iniţiere* (*do*), *vârf pozitiv* (de elan - *fa*) şi *vârf negativ* (de finalitate - *sol*) ─, iar cele gri pe cele de caracter secundar (figurativ). Sunt specificate totodată şi itv-le: ordonatoare ─ de *elan* ($4^{tă}$p↗) şi *cadenţă* ($4^{tă}$p↘); supraordonator ─ de *dezinenţă* ($7^{mă}$m↘); superficial ─ de *figuraţie* ($3^{tă}$m↘↗). Practic, dezinenţa se articulează din două secvenţe coborâtoare: *fa*↘*do*, având pe *do* şi o subsecvenţă figurativă (*do*↘*la*↗*do*) şi *do*↘*sol*. Avem aşadar trei secvenţe ─ una de elan şi două de dezinenţă ─, toate structurate prin aceeaşi mărime itv de $4^{tă}$ p.

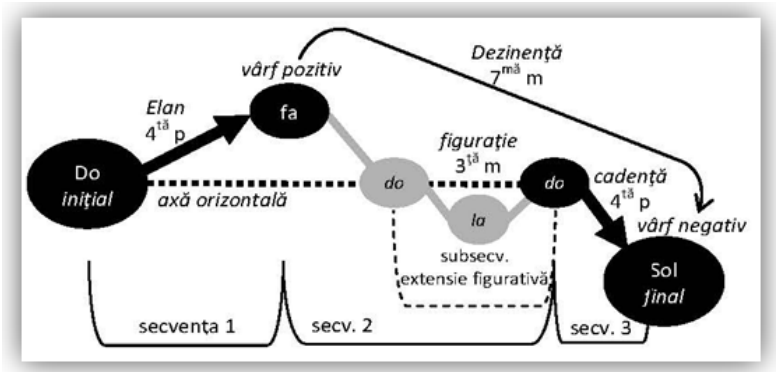


Fig. 12 Imaginea profilului şi structurii discursului melodic

https://biblioteca-digitala.ro

Discursul-H este delimitat narativ (Nar-mel) prin momentele de *început* și *sfârșit*, între care se desfăşoară (extinde) un traseu ondular-figurativ. Descriem Nar-mel specificând simbolic şi aspectele de profil:

{**DO iniţial**→do↗fa→fa↘do→do↘la↗do↘**SOL final**}

Operând cu criteriile de rimă/ancoră şi arimă/lanţ punctuale, suprafaţa melodică se prezintă:

{(do-do); (fa-fa); (do-do); (la); (do); (sol)}

unde am introdus aspectele de *pereche-H*: *monopară* şi *binară*. Se poate observa că dintr-un total de 6 perechi-H: una este binară (*do-do*) și se repetă; una este binară și singulară (*fa-fa*); trei sunt monopare și de H diferite (singulare). Sub acest considerent obţinem o nouă schemă de Nar-mel:

R 1 [(*do-do*) ↗(fa-fa)];
R 2 [(*do-do*) ↘(la)];
R 3 [(*do*) ↘(sol)];

În refigurarea de mai sus a schemei melodice am dispus în rimă (cu litere italice) perechile-H identice, indiferent de numărul termenilor. S-au decantat prin aceasta trei *rânduri* (R), în care aspectul de rimă este considerat exclusiv dinspre stânga (începutul R). Înălțimea determinantă (nodal) articulării R este *do*. Fiecare R conţine câte două perechi-H. Dinspre R1, cantitatea articulaţiilor-H se împuţinează: R1 = 4H > R2 = 3H > R3 = 2H. În plus, expresiile de profil diferă prin contrarietate în cadrul R2 şi R3, faţă de R1. Semnificativ este însă că profilul generat de alinierea termenilor nonaxiali/secunzi (arimele fiecărui R) comportă o linie coborâtoare: (fa-fa)↘(la)↘(sol). Deducem că R3 are şi o valoare de reprezentare rezumativ-sintetică a întregului profil-mel. Aşadar, formula de cuprindere sintetic-spaţială este: *Do*↘sol. Fenomenologic, se traduce prin *Sus-jos*. Cei doi termeni indică retrospectiv un raport reciproc, prima poziţie deducându-se comparativ ulterior celei de-a doua. Pe coordonata H avem un *dat-prim* (de pozţie încă necomparată) urmat de un *lăsat-secund* mai-jos (decât primul, a cărui pozţie se caracterizează în consecinţă/retrospectiv, ca fiind mai-sus).

N.B. *Sus* şi *jos* sunt denumiri ale *caracterului* de poziţie. La fel, *scurt* şi *lung* sunt denumiri ale caracterului de durată. Aşadar,

https://biblioteca-digitala.ro

auzul fenomenologic percepe *caractere ale lucrurilor sonore* pe care, ulterior, auzul artistic le valorizează ca *expresii* (legături, unităţi sau chipuri) *de caracter muzical*.

Ilustrativ, trimitem la fig. 13, unde specificăm şi aspectul armonic figurat de melodie, rezumat prin relaţia tpt-acd I - V la nivelul elementelor de cvintă.

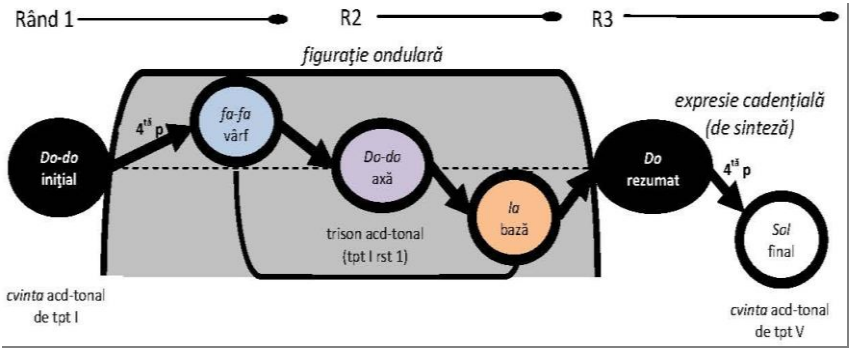


Fig. 13 Forma naraţiunii melodice
conjugată elementelor unor trepte acordice

O altă interpretare a formei melodice, oarecum didactică, ar consta dintr-o grupare mai severă a articulaţiilor: [Do, (do↗fa), (fa↘do), (do↘la), (do↘sol)] După Do-iniţial se succed patru perechi binare, primele trei fiind conjuncte doar prin aceeaşi H, nu şi articulaţie, iar ultima fiind disjunctă şi ca H. Această a patra pereche reprezintă versiunea robustă (semnificativă) a dezinenţei, perechea anterioară (a treia) putând lipsi, având doar o valoare retorică (figurativă).

2.b Şirul armonic. Fiecăreia din articulaţiile de succesivitate pe plan melo-ritmic îi este sincronizat câte un GrH-sim, ca acord *tri*-terţ (de septimă) în distribuţie strânsă ─ în constituţia căruia intră şi H-mel armonizată, realizând astfel o naraţiune *melo-armonică* (Nar-mel-arm). Sub aspect tonal-armonic şi raportat binarităţii expresiei de curpindere sintetic-temporală şi spaţială, acesta este referit consecutiv la două tpt-acd: termenul generic prim ─ şirul ritmic al optimilor (duratele scurte) conjugat cu pozţia H-sus ─ este armonizat cu tpt-acd II; termenul generic secund ─ durata lungă asociată cu poziţia H-jos ─ este referit tpt-acd V.

https://biblioteca-digitala.ro

Interesant este că pe traseul Nar-mel-arm numai *do*-mel este armonizat cu tpt-acd II St-dir. Armonizarea fiecăreia dintre celelalte H-mel conjugate tpt-acd II se face cu acorduri răsturnate: rst-acd 2 ─ *fa*-mel; rst-acd 3 ─ *la*-mel. În rst 3 este poziţionat şi acordul tpt V, armonizând pe *sol*-mel. Observăm că nu avem nici o poziţie de rst. 1. Explicabil, poate, prin aceea că H de continuitate (pedală) fiind *fa*-ped, întregul segment al termenului generic prim este armonizat cu tpt-acd II_6.

Mai departe, în armonizarea ultimei articulaţii-mel distingem simultan două tpt-acd: V_2/I. Aceste tpt sunt însă exprimate diferit: printr-un acd *tri*-terţ (tetrason), ca tpt-acd V; exclusiv prin fundamentala (fdm) acd de tpt I. Ca atare, *fa*-ped comportă o *transformare* de nuanţă armonică: *întâti ca terţă* a tpt-acd II (pentru termenul generic prim), *apoi ca fdm* a tpt-acd I (pentru termenul generic secund). *Fa* ne apare astfel într-o triplă ipostază: de *acordaj* (diapazon/tonică) pentru întreaga Nar-mel-arm; de *susţinere* (continuitate-D/pedală-H); de *vârf melodic*. *Do* are în schimb o valoare de *articulare formală*, determinând (prin rimă) incipiturile R-mel.

Referit fragmentului analizat, expresia de sinteză a cuprinderii spaţiale prin armonie tonală se conturează simultan pe două planuri:

a) de *transformare* în-continuitate expozitivă (de identitate H): *fa*-terţă *din* tpt-acd II *se* transformă în *fa*-fdm *ca* tpt I;
b) de *orientare* în-discursivitate narativă (de finalitate/ cadenţă melo-armonică): tpt-acd II (de *incipit*) se orientează (deschizător) către tpt-acd V (de *finalis*).

Nuanța transformării are o relevanță de ordin modal: terța devine fundamentală; stadiul (armonic) secundar de tpt II se recuperează ca stadiu principal de tpt I. În general, caracterul orientării narativ-tonale se percepe ca expresie a unei ajungeri (finalizări) într-un orizont de: *închidere* ─ oprire definitivă sau cadenţă pe tpt I; *deschidere* ─ oprire temporară (poposire) sau cadenţă pe o altă treaptă. Trebuie spus că dacă opririle de caracter definitiv se presupun exclusiv pe tpt I, cele de caracter temporar se relativizează într-o diversitate de nuanţe ale deschiderii. Aceasta înseamnă că, raportat expresiei

https://biblioteca-digitala.ro

de cadenţă pe tpt I, toate celelalte cadenţe posibile pot fi considerate pe tpt de extensie. În fragmentul nostru expresia de narativitate incipit-finalis este de caracter deschizător, pe relaţia tpt II → V, cu popas (oprire temporară) pe tpt V.

O altă perspectivă asupra Nar-mel o avem considerând fiecare H-mel ca *armonic* în spectrul fundamentalei *Fa*. Această abordare se justifică şi prin faptul concret al distribuţiei în registrele octavice, *Fa*-fdm fiind plasat în octava mare iar melodia derulându-se în registrul celei de-a patra octave (mai sus) de la acesta. Ilustrăm acest aspect în fig. 14, specificând atât planurile H de fundamentală și armonice, cât și numărul corespondent din scara teoretică a armonicelor naturale.

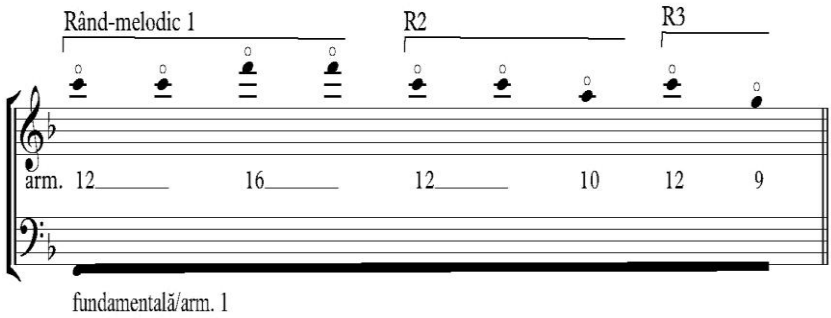


Fig. 14 Reprezentarea planurilor de susţinere şi melodizare raportat spectrului de armonice naturale

Beneficiul interpretării prin scara armonicelor naturale constă în profilarea aspectului de dilatare-comprimare verticală, ca apropiere-îndepărtare în spectru de planul fundamentalei. În ultima articulaţie, *Sol*-mel ca arm. 9 reprezintă ireductibil depresiunea maximă (vârful negativ) a unduirii în spectru. Toate celelalte armonice sunt reductibile primului registru octavic de apariție, rezultând în sinteză următorul şir melo-spectral:

arm 3 (8^{va} 2); arm 1 (fdm); arm 5 (8^{va} 3); arm 9 (8^{va} 4).

Reiese că, în expresia de fond, cel mai *îndepărtat* este arm 9, fiind referenţiat ca atare în 8^{va} 4, iar cel mai *apropiat* este arm 16, sinonim arm 1, de fdm. Majoritar, se articulează pe arm 12, reductibil arm 3 (cvinta) din 8^{va} 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Întregul parcurs este observabil în acelaşi spectru armonic. Suntem eliberaţi de coerenţa tonală între tpt-acd și, prin aceasta, de aspectele de orientare și poziție narativă. Nemaiavând tpt, nu se mai poate releva un sens al discursului. De această dată cadrul este grilat prin scara armonicelor naturale iar câmpul de undă melodică este referit unei singure fundamentale (*Fa*-fdm), a cărei culoare armonică nu se mai transformă. Articularea fiecărui armonic ipostaziază glisarea/ nuanţarea discretă în spectrul armonicelor naturale ale unei fdm unice, ca expresie a unei melodizări de suprafaţă, pur figurative. Chiar dacă, în sinteză, se *profilează* o expresie de *îndepărtare-în-spectru*, armonia rămâne ca un dat (adevăr) eleatic, neschimbată şi neritmată, coincidentă tonului generic (de diapazon) şi unimii de continuitate. Avem astfel o perspectivă deplin unificatoare în survolarea fragmentului muzical expus.

Însă, adăugând şi acordurile, perspectiva se schimbă, peste stratul de continuitate conturându-se un plan de înlănţuire (melo-armonic) în câmp tonal, nemodulatoriu (în Fa Major), prin succesiunea a două tpt-acd: II → V, ceea ce corespunde unei aspectări heracleitice ─ căci *ne scăldăm doar în aceeaşi albie* (tonul-diapazon/-generic), *apele râului* (substanţa armonică) *fiind mereu altele* (ca/prin tpt-acd).

Interpretare instrumentală. Spre a ne jalona expresivitatea (cântul) execuției sonore (instrumentale) a fragmentului muzical luat exemplificativ în interpretare, etalăm rezumativ analiza pregătitoare, prin aspectele/perechile orientărilor de sinteză ale fiecărui plan/coordonată de-parcurs muzical sub aspectele de *narativitate*, *tonalitate* şi *glabalitate*.

● Sinteza orientării **narative** de: formulă ritmică: *Scurt→lung*; profil melodic: *Sus→jos*; stratificare în finalitate: *AICI (fond prescriptiv)→ACOLO* / *Dincoace* (figuraţie descriptivă)→*Dincolo* (fapt inscriptiv).

● Sinteza orientării **tonale** de: mod/caracter: *Fa Major*; melodie *Do→sol*; armonie: *tpt-acd II-V*; poziţie acordică: St-dir/rst 2 (intensie minimă) → rst 3 (intensie maximă); expresie a funcţiei melo-armonice: *deschidere* (popas) pe tpt V.

● Sinteza **global-armonică** (ateleologică) de continuitate/ unicitate: *spectru de Fa*.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste aspecte sunt congruente expresiv, termenul al doilea al fiecărei perechi de sinteză formală având şi valoarea de *accent expresiv*. Referit acestuia, caracterizăm fiecare pereche de sinteză formală în plan motric şi dinamic.

Plan formal: **scurt-*lung*; sus-*jos* aici-*dincolo* tpt II-*V* St-dir/rst 1-*rst 3***
Plan motric: rărire moderare deritmare temporizare ponderare
Plan dinamic: calmare retragere îndepărtare deschidere intensificare

N.B. Ponderarea motrică rezultă din suprapunerea tpt $V_{4/3}$ *peste* I-fdm (mai *grea* decât II_6 anterior).

Însă, o mai justă apreciere a nuanţărilor cinetice (dinamice şi motrice) imanente formei o putem face dacă ne raportăm la configurarea traseului melodic prin cele trei R.

MELODIC

Rânduri de perechi melo-formale:
R1 (*do-fa*), R2 (*do-la*), R3 (*do-sol*) = Tripartit (a, a', a'')
Profil tonal (pertinent): ↗ ↘ ↘
Profil spectral (discret): apropiere, îndepărtare, îndepărtare
Imanenţă dinamică: creştere, *descreștere*, *descreştere*

RITMIC

Formule de perechi binare: (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 - 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯), (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 - 𝅘𝅥𝅯), (𝅘𝅥𝅯 - 𝅗𝅥)

Expresie: Dat-idem, dat-scurtat, scurtat-lungit
Aspect: Pulsație_____Stagnare
Caracter: Consecvență_____Temporizare
Imanenţă motrică: Dat, grăbire, rărire
Imanenţă dinamică: Dat, tensionare, relaxare

ARMONIC

Poziţie/stare tpt-acd:(II-$II_{4/3}$), (II-II_2), (II-V_2) / (stabil-mobil), (stb-mob), (stb-mob)
= Alternanţă
Caracter tpt-acd: umbră, umbră, umbră-ardenţă
= Extensie secundară→principală
Profil cadenţial: (SD----------D)
= Deschidere (în expresia dominantei)
Imanenţă dinamică: (dat-*intensie*), (dat-*intensie*), (dat-*intensie*)
= *Intensificare* (prin al 2-lea termen)

INSTRUMENTAL - interpretare expresivă (cantabilizare)

Profilare cantitativă prin
număr de articulaţii: (2 + **2**) > (2 + 1) > (**1** + 1)
= *scădere* artimetică (4, 3, 2) art.
*Nuanţare motrică: Dat, grăbire, **reţinere**-oprire*
= *comprimare - dilatare (temporală)*
*Nuanţare dinamică: Dat, creştere, **vârf**-descreştere*
= *arcuire pozitivă (spaţială)*

https://biblioteca-digitala.ro

Interpretăm două accente expresive: pe termenul al doilea al primei perechi formale (vârful elanului); pe primul termen al ultimei perechi (vârful cadenţei). În această ultimă pereche considerăm o *reţinere motrică* (tenuto pe *do*) odată cu vârful unei creşteri dinamice (iniţiată deja pe a doua pereche), urmată de o dezinenţă pe termenul al doilea (*sol* lung). E important să precizăm că vârful dinamic al perechii cadenţiale include şi începutul termenului al doilea, pe durata (doimea) căruia, ulterior, are loc dezinenţa. Există totuşi o fină deosebire între termenii acestei ultime perechi, decurgând din expresia de diferenţă dată de tpt-acd II înlănţuită cu V, unde tpt-acd de cadenţă deschisă reprezintă o extensie principală, de ardenţă, evident mai puternică decât umbra de tpt-acd II (primul termen). Chiar dacă *sol*-mel este vârful negativ (de intensitate minimă) al întregului profil, *sol*-arm de tpt V este mai luminos. Totodată, chiar dacă do-*mel* este în zona medie (axială) a undei de profil, același *do* armonizat cu tpt II este mai umbrit. Ca atare, interpretăm pentru *do* melo-armonic atât un vârf dinamic, cât şi o reţinere motrică, pentru *sol* melo-armonic fiind suficient să articulăm de la nivelul dinamic al lui *do*, după care atât reţinerea motrică (doimea), cât şi dezinenţa dinamică (decrescendo) sunt deja prescrise de partitură. Grăbirea de la nivelul perechii a doua nu trebuie să fie explicită executiv, ea fiind imanentă expresiei de mărime temporală (în număr de articulaţii) a segmentului formal (mai scurt decât cel anterior). Însă o uşoară creştere de intensitate (neprecizată în partitură) este muzical necesară. Dintre cele două accente expresive menţionate apreciem că mai semnificativ este cel de-al doilea, chiar şi numai prin faptul de a fi fost pregătit de perechea anterioară.

Am eludat deliberat interpretarea prin *orchestrație*, reprezentând un mod de dramatizare/regizare a proiectului formal. Astfel, diferitele aspecte şi planuri sonore capătă pregnanţă, conferind atributele spectacolului. Prin analogie: pe plan ritmico-melodic sunt întruchipate personajele; demersul armonic exprimă stări şi ambianţe de scenografie; distribuţia instrumentală legitimează caracterial, precum un costum. Diversitatea ansamblurilor camerale permite astăzi o tot mai semnificativă dezvoltare a gândirii muzicale de ordin timbral.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint

Music Interpretation (II)
– Types / Stages, Coordinates, Categories -

In the essay generically dedicated to *musical interpretation*, the second part, which refers to chapters VI and VII, methodically exemplifies the analytical approach to a musical fragment extracted from the reduction of the overture to Gherase Dendrino's operetta *Lăsaţi-mă să cânt* [*Let Me Sing*]. With a view to presenting this process, we first present a theoretical tune-up, in which we redefine, through original additions, general notions such as: *melody*, *harmony*, *intervals*, *the chord* ─ as *structure*, *character* and *extension* ─ or *the functions of tonal harmonic chains* as *expressions of finality*. We then proceed to the actual analysis of the above-mentioned fragment from various melodic, rhythmic and harmonic perspectives. Finally, on the basis of the analysis we interpret the possibility of marking the expressivity (the *cantabile* quality) of the instrumental execution of the musical form under scrutiny according to the kinetic coordinates of *motricity and dynamics*.

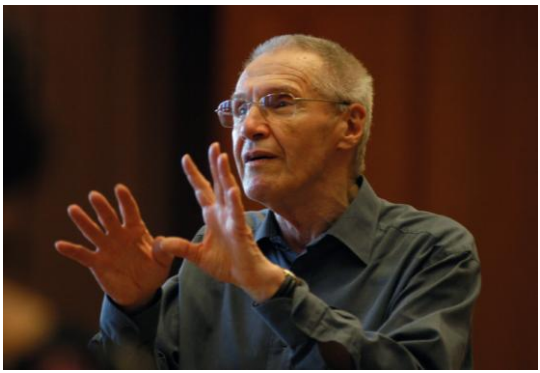
https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

György Kurtág - „Jocuri” O poetică ludică pentru pian a copilului muzician[1]

Ștefan Angi

„Fiecare copil este un artist. Problema este cum să rămână un artist și după ce va crește.”
Pablo Picasso[2]



Originar din țara noastră, născut la Lugoj, György Kurtág promovează în creațiile sale pentru tineret suprema valoare a ludicului – libertatea jocului – cu o neîncetată pledoarie pentru dobândirea și trăirea totală de către copii a libertății frumosului. Volumele de *Jocuri* compuse pentru pian se bazează pe evidente intenții pedagogice în pregătirea micilor consacrați muzicii moderne, cu perspectivele unui „dincolo de contemporan”.

---

[1] Textul redactat al expunerii prezentate în cadrul Simpozionului internațional „Sigismund Toduță” ediția a III-a, Cluj-Napoca, 16-22 Mai 2016.

[2] http://cuvintecelebre.ro/citate/autori/pablo-picasso/ accesat 5 mai 2016

https://biblioteca-digitala.ro

În *Cuvântul înainte* la partitura *Játékok* (Jocuri), Kurtág[1] prescrie, sub forma unor teze mobilizatoare, intențiile sale de inițiere a copilului în însușirea tainelor imperiului muzicii. Deschide pe calea bucuriei descoperirii itinerarul spre înțelegerea jucăușă a acestor taine, nerenunțând de sigur, nici la evidențierea trăsăturilor lor ambivalente – aidoma celor două fețe, veselă și serioasă, ale lui Ianus[2] – în joc cu pianul.

---

[1] György Kurtág 19 febr.1926. Lugoj. De la vârsta de 14 ani ia lecții de pian de la Magda Kardos și studiază compoziție cu Max Eisikovits la Timișoara. După sfârșitul celui de-al doilea război mondial Kurtág se stabilește la Budapesta, unde a urmat clasele Academiei de Muzică în 1946, având între profesori pe Sándor Veress și Ferenc Farkas (compoziție), Pál Kadosa (pian) și Leó Weiner (muzică de cameră).
Între anii 1957-58 Kurtág a studiat la Paris cu Olivier Messiaen, Max Deutsch și Darius Milhaud. Tot în acea perioadă a primit consultații de la psihologa Marianne Stein, iar sfatul ei a avut cea mai mare influență asupra carierei sale. În perioada 1958-1963, Kurtág a lucrat la Liceul de muzică Béla Bartók din Budapesta. Între anii 1960-1980 a fost corepetitor pentru soliștii de la Filarmonica Națională a Ungariei. Din anul 1967 a fost asistentul pianistului Pál Kadosa la Academia de Muzică, iar în anul următor a fost numit profesor de muzică de cameră, post pe care l-a deținut până la ieșirea la pensie în 1986, dar a continuat să predea la Academie până în 1993.
Începând din anii 90 a lucrat tot mai mult în afara Ungariei, cu Filarmonica din Berlin (1993-1994), cu Viena Konzerthaus (1995), în Olanda (1996-1998), din nou la Berlin (1998-99), și la Paris la invitația Ansamblului Intercontemporan, Cité de la Musique și al Festivalului d'Automne.
Kurtág a câștigat prestigiosul premiu Grawemeyer în 2006 pentru Compoziție Muzicală.
https://ro.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Kurt%C3%A1g
accesat: 3 martie 2016

[2] **Ianus,** una dintre cele mai vechi divinități din mitologia romană. La origine, Ianus a fost un rege care a domnit în Latium în epoca de aur. După moarte a fost divinizat. Ca zeu protector al Romei i se atribuia un miracol care a salvat cetatea de o invazie a sabinilor: în timp ce dușmanii se pregăteau să treacă peste zidurile Capitoliului, Ianus a făcut să țâșnească în fața lor un șuvoi fierbinte, care i-a silit să se retragă. În amintirea acestui fapt persista la Roma obiceiul de a lăsa în timp de război porțile templului lui Ianus deschise, pentru a-i da posibilitate zeului să vină în ajutorul romanilor. În timp de pace ele se închideau. Ianus era înfățișat cu două fețe opuse: una privea înainte, cealaltă, înapoi. Sursa: Mitologic (1969), adăugată de LauraGellnerhttps://dexonline.ro/definitie/ianus accesat 13 nov. 2016;

https://biblioteca-digitala.ro

Citǎm: „Bucuria jocului, bucuria mișcării – circulație curajoasă, dacă e necesar, rapidă pe de-a întregul claviaturii imediat, la începutul învățării, în locul dibuirii laborioase a sunetelor, al numărării ritmurilor – această la început încă nebuloasă imaginație a dat până la urmă viață culegerii de fată.

Jocul este joc. Pretinde foarte mare libertate, inițiativă din parte interpretului. Nu trebuie luate în serios cele descrise – trebuie luate mortal în serios cele descrise: procesul muzical, calitatea sunetului, a liniștii.

Să dăm crez imaginii notelor, să le lăsăm să acționeze asupra noastră. Imaginea grafică dă răspuns la aranjarea temporală până și a celei mai nearticulate piese.

Să întrebuințăm toate cunoștințele și amintirile noastre despre declamația liberă, parlando-rubato, a muzicii populare, despre cântul gregorian și despre tot ceea ce practica improvizației muzicale de întotdeauna a folosit-o.

Și să ne avântăm – fără frică de greșeli – spre cel mai greu lucru: spre a crea din valori lungi și scurte relații valabile, unitate, proces – spre bucuria noastră."[1]

În această artă poetică a ludicului transpar neuitatele gânduri ale lui Friedrich Schiller despre educația estetică a omului: „Rațiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viață și numai formă, ci formă vie, frumusețe. Ca urmare, ea se pronunță: cu frumusețea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumusețea [...] omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, și numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă".[2]

Teza: *nu trebuie luate în serios cele descrise – trebuie luate mortal în serios cele descrise* ne îndeamnă să parafrazăm antinomia kantiană despre gust, confruntând ca teză dictonul medieval *De gustibus et coloribus* ***non est*** *disputandum*, cu antiteza *de gustibus et coloribus* ***est*** *disputandum*. Parafraza noastră ne conduce la coexistența luptei și unității în teza

[1] *Cuvânt introductiv* la partitura *Játékok*, vol. 1-6 pentru pian, Editio Musica Budapest, 1979, (Traducere: Șt. A.).

[2] Fr. Schiller, *Scrisori privind educaţia estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 300.

https://biblioteca-digitala.ro

formulate de Maestru prin *conflictul unitar* între vesel înduioșător *versus* serios mortal.

O caracteristică estetică tot atât de importantă întâlnim în stimularea încumetării, în modelarea gestică a unui risc gata de depășit de la joc la aventură, atenționându-ne totodată că jocul poate fi și deosebit de serios! Creațiile simfonice compuse spațio-temporal, spre exemplu piesele *… concertante…* sau *Zwiegesprächt* (Dialog), sunt edificatoare în acest sens: prima arată chiar prin modul grafic al titlului: apare intercalat în câte trei puncte, scris cu literă mică, ca un element cursiv-pasager dintr-o frază începută deja, vrând să desemneze forma deschisă a procesului concertării care poate fi întrerupt, reluat, repetat, modificat ulterior sau devansat întru viitor…

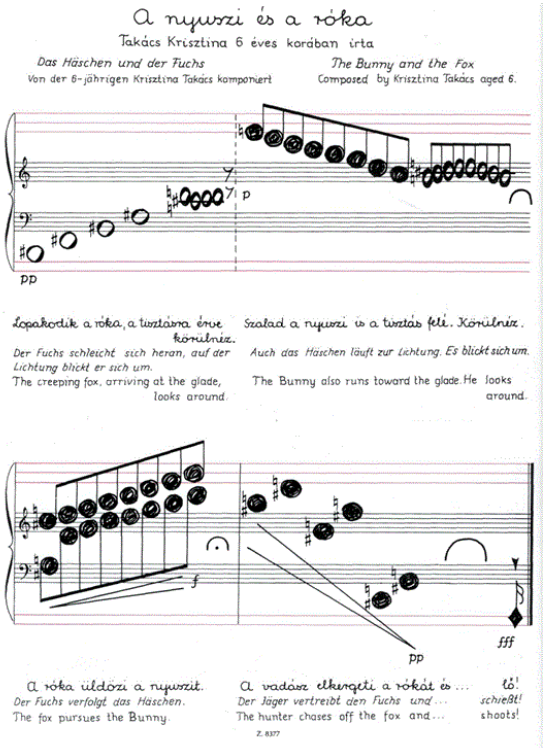
Seria de piese *Jocuri*, compuse pentru copii, s-a născut sub egida libertății. Kurtág a oferit prin ele modalități interpretative care au permis copiilor șanse total libere de a-și manifesta propriile gânduri, sentimente și dorințe în redarea individuală a compoziției, de regulă, minuscule. Titlurile programatice ale acestora sugerau deosebit de inspirat un apel la libertate, la degajarea fanteziei și a imaginației. Iată, câteva dintre ele: *Să ne prostim împreună!* [subînțelegând un dialog ignorant între cele două mâini, chiar între cei doi parteneri, de ce nu, profesor și elev?]; alt titlu: *Este permis de a bate pe lângă* [adică: a nimeri clapa vecină celei avizate de pe claviatură]; sau: *A se maimuțări* [în sensul de a folosi gesturi sau vorbe afectate, a se strâmba].

Maestrul ne învață că există muzică și fără înălțimi sonore exacte sau ritmuri precise, dar nu există muzică fără gesturi, fără intenția elementară a comunicației. Kurtág apelează concret la învățarea și întrebuințarea gestului în interpretare încă din primele contacte cu sursele lumii sonore, cu instrumentul. Pe viitorul pianist îl îndeamnă ca să facă cu pianul ceea ce ar face și fără apel: lăsat în singurătate cu instrumentul, să treacă mâna peste clape de-a lungul claviaturii (ca un glissando mut sau acut), să dea pe clape cu pumnul sau să apese tiptil clapa fără să producă sunet, să apese pedala și bătând dulapul pianului să asculte „suspinul” acestuia. Îl atenționează pe pedagog că practicarea unor modalități de

https://biblioteca-digitala.ro

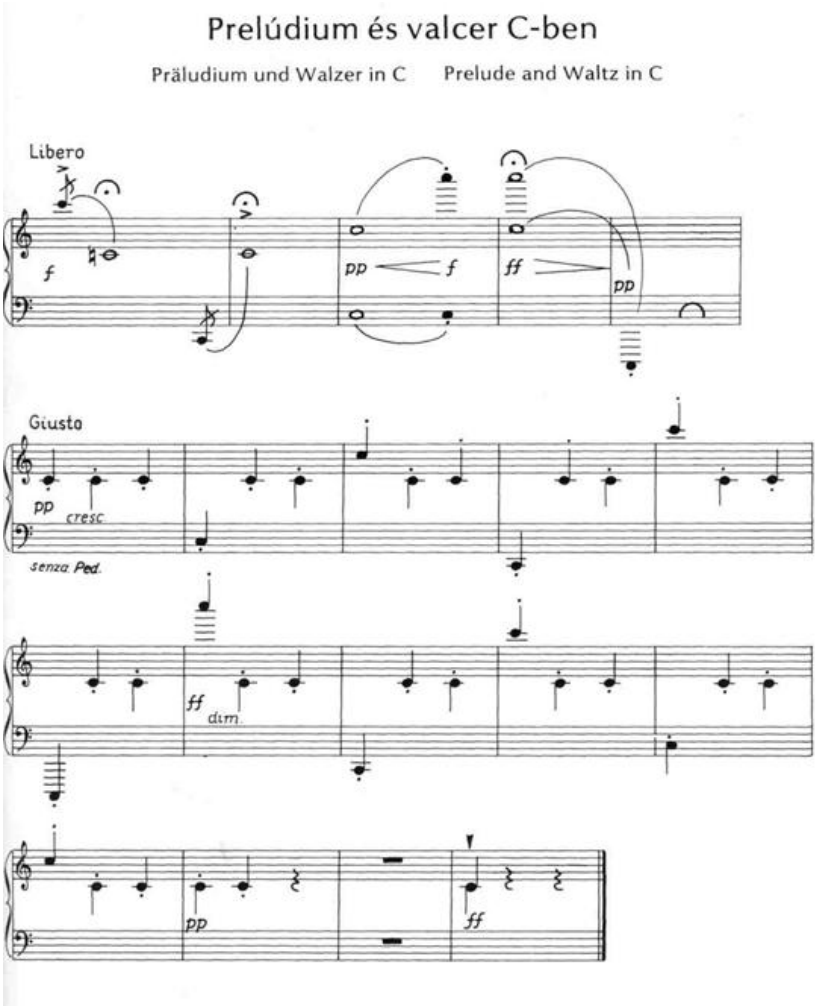
interpretare diferite de cele tradiționale păstrează bucuria mișcării și încă de la început asigură sentimentul reușitei.

Cu ajutorul sunetelor poate fi povestită o întreagă istorie, ca de pildă *Iepurașul și vulpea* „poveste" pe care a scris-o Takács Krisztina la vârsta de șase ani, „compoziție" care este inclusă în primul volum al *Jocuri*lor. Programul piesei conceput de Cristina: Vulpea vine pe furiș pe poiană și se uită jur-împrejur. Aleargă și iepurașul spre poiană, se uită și el jur-împrejur. Vulpea îl gonește pe iepuraș, dar vânătorul o alungă pe vulpe și … trage. Discursul muzical este notat în baza unei scrieri sugerate de Kurtág. Din legenda partiturii rezultă că cerculețele goale sau înnegrite indică executare clusterelor cu palmă sau cu cinci degete. Ciorchina oulețelor albe alungite vertical semnifică palma întoarsă în direcția indicată pe clape albă, totodată, degetele să rămână pe aceleași clape negre. Cele din urmă sunt semnificate printr-o dreaptă neagră și #. În baza acestora putem să urmărim executarea la pian, în discursul propriu al Cristinei, sincretismul gestului și efectului sonor menit să ofere ascultătorului imaginea plasticizantă muzical a actului de vânătoare. Rezultă totodată și trăirea pasionată a evenimentelor poveștii zămislite și interpretate de mica artistă.


A nyuszi és a róka
Takács Krisztina 6 éves korában írta
Das Häschen und der Fuchs
Von der 6-jährigen Krisztina Takács komponiert
The Bunny and the Fox
Composed by Krisztina Takács aged 6.
pp
Lopakodik a róka, a tisztásra érve körülnéz.
Der Fuchs schleicht sich heran, auf der Lichtung blickt er sich um.
The creeping fox, arriving at the glade, looks around.
Szalad a nyuszi is a tisztás felé. Körülnéz.
Auch das Häschen läuft zur Lichtung. Es blickt sich um.
The Bunny also runs toward the glade. He looks around.
f
pp
fff
A róka üldözi a nyuszit.
Der Fuchs verfolgt das Häschen.
The fox pursues the Bunny.
A vadász elkergeti a rókát és ... tö!
Der Jäger vertreibt den Fuchs und ... schießt!
The hunter chases off the fox and ... shoots!
Z. 8377

https://biblioteca-digitala.ro

În continuare, Kurtág ne atenționează că este suficient un singur sunet pentru formarea unui dans (*Preludiu și vals în do*).



Modul aparte componistic și interpretativ al piesei – cu salturi de octave repetitive ale unuia și aceluiași sunet – ne trimite la György Ligeti, apropiat prieten și coleg cu György

https://biblioteca-digitala.ro

Kurtág[1]. *Preludiul și valsul în Do* poate fi privit ca o complementaritate pregătitoare, pedagogică la prima parte a creației pentru pian de Ligeti, *Muzica Ricercata*.

Este cu atât mai oportună această contribuție pedagogică a lui Kurtág la hermeneutica componisticii lui Ligeti, cu cât acesta nu a compus o anume muzică instructivă de pian adresată copiilor. Astfel, „anticamera însușirii" creației ligetiene de pian o poate oferi ludicul pianistic pentru copii al *Jocurilor* de György Kurtág.

[1] György Ligeti, 1923-2006. Originar, de asemenea, din țara noastră, născut la Târnăveni

https://biblioteca-digitala.ro

Mărturii amicale ale relațiilor între cei doi maeștri sunt marcate și prin alte piese ale *Jocurilor*. Chiar în primul caiet apare o miniatură dedicată lui Ligeti[1]. Începând cu volumul V, György Kurtág introduce ca subtitlu mențiunea *Însemnări de jurnal, mesaje personale*.[2]

În Caietul VII, întâlnim piesa *Aventuri în trecut. Ligatura lui Ligeti cu ocazia aniversării zilei sale de naștere, cu drag*[3]. Sintagma *Ligatura lui Ligeti*, mai ales în accepțiunea sa de astăzi[4], subliniază odată în plus profunzimea și stabilitatea prieteniei lor.

Urmărind filonul ludic evolutiv al componisticii și interpretării din volumele pentru copii *Jocuri*, ajungem la următorul pas pedagogic: coexistența a trei sunete. Schönberg

---

[1] Hommage à Ligeti Caiet I. p.20

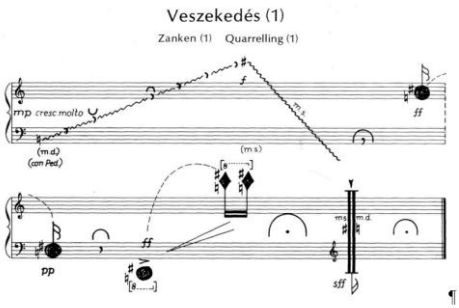
[2] *Tagebucheintragungen, persönliche Botschaften* (Naplójegyzetek, személyes üzenetek).

[3] Kalandozás a múltban. Ligatura Ligetinek születésnapjára szeretettel.(Ligatura für Ligeti) p. 26.

[4] *Ligatura* (1) În notația coralei gregoriene reprezintă modul specific de notație a sunetelor care cântate pe o singură vocală: notele sunt alipite strâns una de alta; (2) în notația mensurală timpurie este expresie ritmului: ligaturile se referă la picioare de vers deosebite sau la valoare metrică; (3) în sensul de astăzi reprezintă legatoul: leagă părți muzicale aparținând una de cealaltă, desparte frazele una de cealaltă, sau se referă la execuție legată. În: Böhm László, Zenei műszótár (Dicționar de termei muzicali), Zeneműkiadó, Budapesta, 1961, p. 151 (Traducerea nn, St.A.).

https://biblioteca-digitala.ro

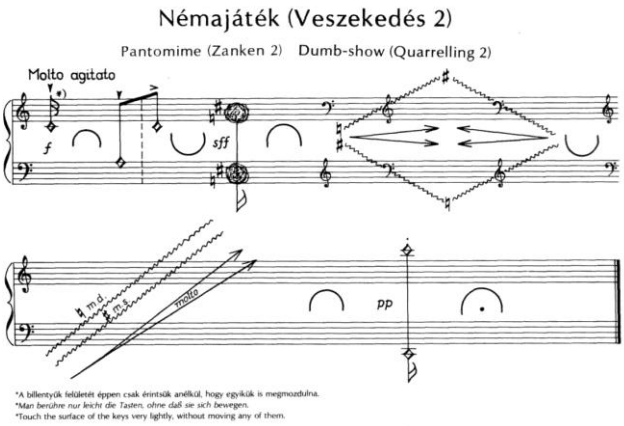
scria în Tratatul lui de Compoziție: „Orice succesiune de sunete produce neliniște, conflict, probleme. Un sunet singur nu reprezintă o problemă, deoarece auzul îl definește ca tonică, un moment de repaus. Fiecare sunet adăugat face această determinare problematică. Toată formele muzicale pot fi considerate ca o încercare de a trata această neliniște fie stopând-o, fie limitând-o, fie rezolvând problema. O temă rezolvă problema prin îndeplinirea consecințelor ei. Neliniștea dintr-o melodie nu necesită atingerea unei zone profunde, în timp ce problematica unei teme poate pătrunde la cele mai mari adâncimi."[1] În perfect consens cu constatările de mai sus, György Kurtág, ne demonstrează că față de ludicul dansant al unui sunet în vals, trei sunete pot reda o întreagă bătaie sângeroasă și oferă o dispută muzicală în două variante: *Ceartă gălăgioasă, Ceartă-pantomimă*.[2]



[1] Arnold Schoenberg, *Fundamentele compoziției muzicale.* Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, 1998, p. 103.

[2] Kurtág: *Játékok.*
A selection from the complete recording in progress of Játékok (Games) including world premieres.
Gábor Csalog piano, András Kemenes piano, Márta Kurtág, György Kurtág pianino con pedale di supersordino pianino con pedale di supersordino.
Produced by László Gőz Executive producer; Tamás Bognár ©2006 Budapest Music Center Records BMC CD 123. Autorii textelor însoţitoare: Farkas Zoltán, Csalog Gábor Traducerea liberă, comentată – Şt.A.

https://biblioteca-digitala.ro


Némajáték (Veszekedés 2)
Pantomime (Zanken 2) Dumb-show (Quarrelling 2)
Molto agitato
sff
m.d.
m.s.
pp
*A billentyűk felületét éppen csak érintsük anélkül, hogy egyikük is megmozdulna.
*Man berühre nur leicht die Tasten, ohne daß sie sich bewegen.
*Touch the surface of the keys very lightly, without moving any of them.

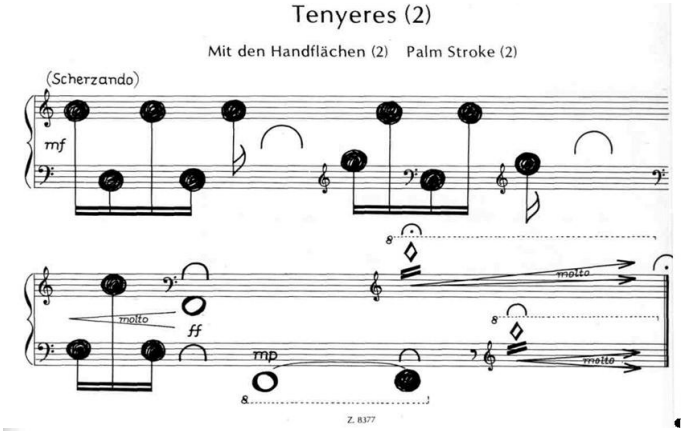
Precum se vede din notația de mai sus, apar alte semne în plus și ca purtătoare a unei dialogări contradictorii: glissandouri. Ele apar ca lianți între adversari, asemenea drumului mingii de joc care, lovindu-se, asigură în du-te vino-ul ei continuitatea disputei pentru victorie.

Ambele variante oglindesc edificator sincronia gestică și sonoră a expresiei. În prima – *Ceartă gălăgioasă* – domină furia. Eroii ei – mâna dreaptă, mâna stângă – sunt „trufași”, siguri de sine. În relația gest – sunet primatul are sunetul. Cea de-a doua – *Ceartă pantomimă* – este mai insinuantă, trufia cedează locul vicleniei, starea siguri de sine, prefăcătoriei. Partea tehnică este explicată cu nota* în josul partiturii: „suprafața clapelor să fie abia atinsă fără ca vreuna să se miște dintre ele.” Evident, prevalează aici, ca de regulă în pantomimă, gestul față de sunet. Prezența aeriană însă a mâinilor pe clape, ca o adiere, o șoaptă nu este deloc neglijabilă, ea confirmă existența gestică a disputei.

După Kurtág, *muzica poate fi zămislită din orice*. Astfel, sunetul ca atare nu este un dat *a priori* ca element de bază, el apare mult mai mult (deși nu în mod inevitabil) ca o cristalizare a unor porniri sau gesturi. Accentuarea faptului că gestul precedă sunetul pe care îl poartă motivează indicația că „e voie să bată «pe lângă»”. Rolul intermediar al gestului între mișcare și muzică este prezentat în multe din minusculele studii care

https://biblioteca-digitala.ro

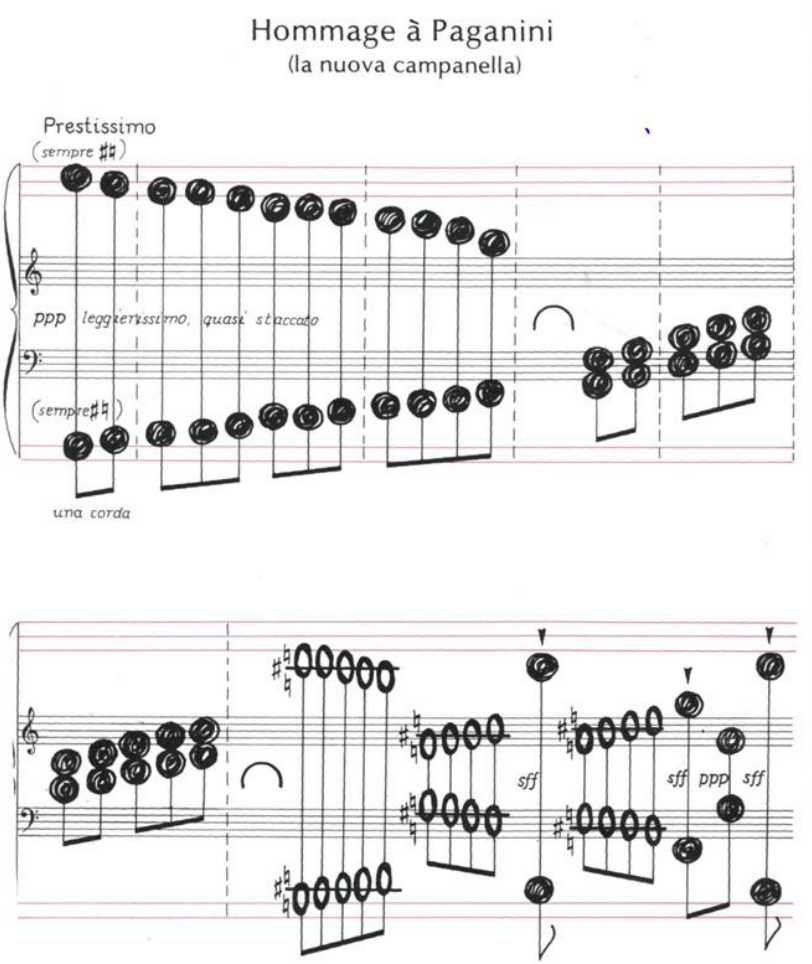
apar în două ipostaze: pe pagina A apare ca joc, pe pagina B, drept piesă în scriitură tradițională.[1]



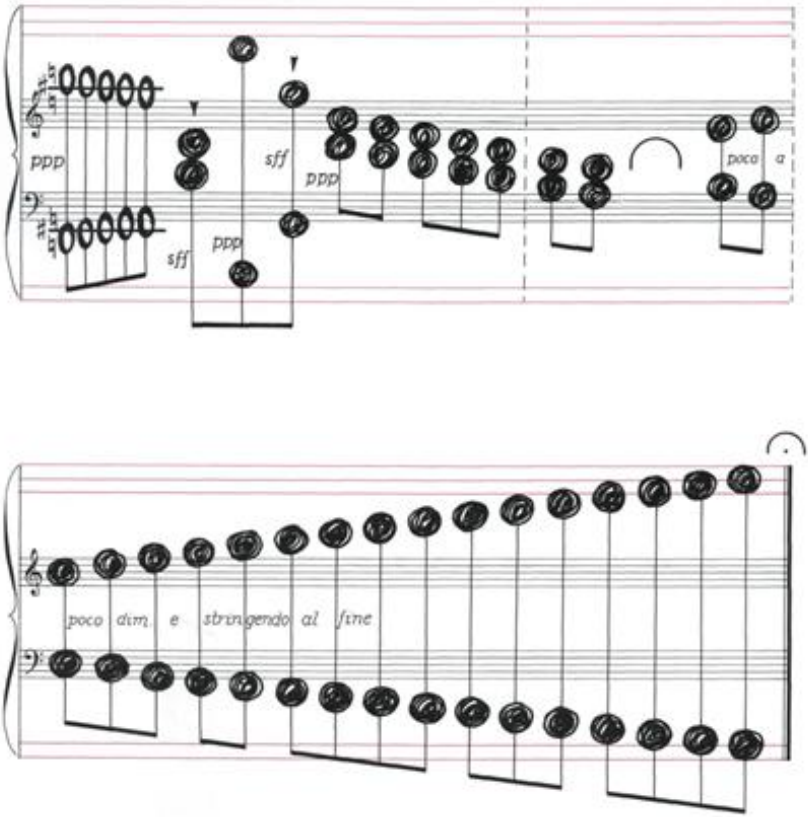
[1] Cf. Kurtág: *Játékok Selection 2.*
A selection from the complete recording in progress of Játékok (Games) Gábor Csalog piano.
András Kemenes piano, Márta Kurtág, György Kurtág pianino con pedale di supersordino pianino con pedale di supersordino.
Produced by László Gőz Executive producer; Tamás Bognár ©2006 Budapest Music Center Records BMC CD 139Autorul textului însoţitor: Dolinszky Miklós. Traducerea liberă, comentată – Şt.A.

https://biblioteca-digitala.ro

Kurtág sădește la timp pretenția în inima micului interpret că modul de invocare a sunetului nu reprezintă doar un fenomen auxiliar în reproducerea corectă a acestuia, el este riscul însuși al invocării. Dar și mândria unei reușite tehnice, să spunem, perspectivale. Iată o piesă de omagiu „Paganini”.



https://biblioteca-digitala.ro



Autenticitatea gestului poate fi controlată în calitatea dinamicii și a articulației. Tocmai de aceea este fundamental ca urechea copilului să se deschidă încă de la început (și nu doar după învățarea piesei) spre nuanțele inepuizabile ale diversității interpretative.[1]

Ars poetica lui Kurtág distinge între multiple nuanțe de jucăuș: de la senin până la mortal de grav al ludicului, de la joc la aventură. Spre exemplu, în compunerea creației comune

[1] *Idem*

https://biblioteca-digitala.ro

Kurtág György senior – Kurtág György junior, *Zwiegespräch*, juniorul remarcă dificultatea și lungimea procesului în care au reușit, tată și fiul, ca să ajungă la un numitor comun prin repetate întrebări reciproce, *tu ce auzi*?

În acest context, ne oferă un splendid exemplu al simțirii tainicelor inerențe ale actului gestic al muzicii, mărturisind tatălui că el visează la o muzică comună care îl trimite la gândul unei picături de apă despre care știe că va cădea, dar nu știe când anume. Drept răspuns, tata a compus pe loc partea întâi, *Tears* (Lacrimi), a piesei lor comune.[1] No comment.

Kurtág nu privilegiază nici una dintre modalitățile apropierii de instrument: clapele pot fi atacate fie cu cot, fie cu

---

[1] KURTÁG: 80. MÁRTA AND GYÖRGY KURTÁG; GYÖRGY KURTÁG JR.; KELLER QUARTET; HIROMI KIKUCHI; KEN HAKII; HUNGARIAN NATIONAL PHILHARHONIC ORCHESTRA CONDUCTED BY ZOLTÁN KOCSIS
CD1
Kurtág 80 Festival, Budapest
GYÖRGY KURTÁG: ...CONCERTANTE... OP. 42
Hiromi Kikuchi - violin
Ken Hakii - viola
Hungarian National Philarmonic Orchestra
conducted by Zoltán Kocsis
GYÖRGY KURTÁG - GYÖRGY KURTÁG JR. :
ZWIEGESPRÄCH
Keller Quartet
György Kurtád jr. synthesizer
CD2
Kurtág 80 Festival, Budapest
GYÖRGY KURTÁG: HIPARTITA OP. 43
Hiromi Kikuchi violin
Farewell concert, Vienna
EXCERPTS FROM JÁTÉKOK (GAMES),
AND TRANSCRIPTIONS
Márta and György Kurtág upright piano with supersordino
©2007 Budapest Music Center Records
BMC CD 129
Gândurile lui György Kurtág jr, au fost notate de Judit Scherter. Traducerea liberă, comentată – Şt.A.

https://biblioteca-digitala.ro

pumn sau cu palmă ele reprezentând modalități tot atât de legitime ale înfăptuirii evenimentelor muzicale, parcă, de regulă, degetele sunt folosite în acest sens. „Toată viața noastră nu este altceva decât un pelerinaj pentru recuperarea copilului pierdut în sinea noastră – declară Kurtág. Din aceste cuvinte trebuie deslușit programul lui intim de compoziție: „Pătrund în ființa mea proprie neatinsă până la originile imaculate ale copilăriei cu scopul de a căuta ceea ce în muzică este adevărat și ca să transmit adulților cunoștințele mele creatoare proprii despre faptul că suntem cu toții copii."[1]

Experții ne avertizează de eșecul unei paralele susținute între *Microcosmos* de Béla Bartók și *Jocuri* de György Kurtág. Și, cred că au dreptate. Câtă vreme creația bartókiană reprezintă un sistem coerent și finalizat, *Jocuri* are un caracter eminamente deschis și menit să fie continuat și modificat în permanențe. Tocmai de aceea o analiză comparată a *Jocuri*lor cu *Cărțile fără sfârșit* destinate, de asemenea, pentru copii de Dan Voiculescu ar aduce mai bogate informații reciproce în plus. Să ne gândim la caracterul dinamic-procesual și personificat la pieselor sale, în consens total cu intențiile pieselor din tratatul *Jocuri* al lui György Kurtág. Ca un „aperitiv" pentru continuarea investigațiilor paralele Kurtág – Voiculescu reproducem două mostre din *Cărțile fără sfârșit,* una tristă și una veselă.

Exemplul „trist":

Nr. 17
Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite ale piticilor,
atunci când Albă ca - Zăpada nu i-a ascultat să nu stea de vorbă cu nici un străin,
şi au găsit-o fără suflare, căzută în fata geamului deschis.

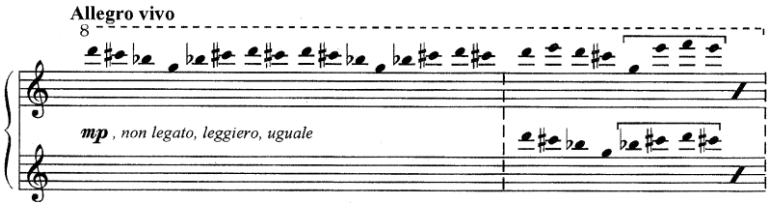
[1] KURTÁG: JÁTÉKOK SELECTION 2 *Ed.cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Succesiunea măsurată a acordurilor sugerează plastic-sensibil pașii greoi ai piticilor ducând sicriul de sticlă a lui Alba ca zăpada...

Pentru exemplu vesel, am ales o ludică miniatură, un fel de *nominograf* al *Șirurilor negre de furnici*:

88. *Șiruri negre de furnici*;



Piesa reprezintă desenul melodic al impactului mersului periculos non-finito ascuns într-un echilibrual unei metrici latente: parcă vedem, ca în filmele de desene animate ale lui Walt Disney, mărșăluirea în coloană a furnicilor cu scopuri

https://biblioteca-digitala.ro

mărețe de a înfrunta până și elefantul, dacă ar îndrăzni să se ia cu ele la cuțite...

În final, câteva gânduri despre început. Moto-ul *Jocurilor* reprezintă un splendid Nominogram[1] – derivat din familia melogramelor, figuri retorice menite să configureze în diferite ipostaze alegoria microrelațiilor *silabă-sunet.*

Textul motoului, în relațiile sale nominogramice cu discursul melodic, ne transmite esența credoului Kurtág despre existența originară, *in nascendi* a omului. Ne face să subînțelegem sensul generativ al alegoriei *omul, omul este o*

[1] A se vedea comunicarea prezentată la Simpozionul muzicologic internațional „G.Enescu" București 3-4 sept. 2015 cu titlul *Retorica melogramelor în muzica contemporană românească.* Redăm aici un fragment: „Am încercat, în ceea ce urmează, nuanțarea semantică a diversității melogramelor. Am deosebit mai întâi formele care vizează confruntarea metonimică, deci contigue, recitative a silabelor cu sunetele melodiei dintr-o relație de text-muzică, și le-am denumit *nominograme*; ele au menirea de a plasticiza o anumită mișcare legată de evenimentul nominalizat. Sunt edificatoare în acest sens denumirile pe care Albert Schweitzer le-a dat unor motive depistate în discursul coralelor din muzica lui J.S.Bach (a se vedea motivul pașilor, al păcii fericite, motivul durerii sau al bucuriei etc.).
Gruparea care prezintă grafia imaginară a relației text – muzică am numit-o *melografe*.
Acelor figuri care concretizează relația între silabele unui nume și sunetele melodiei ale căror denumiri literale coincid cu sensul literal al acestor silabe le-am păstrat denumirea de *melograme propriu-zise*." In: Proceedings of the "George Enescu„ International Musicology Symposium Bucharest, România, September 3-4, 2015"George Enescu, from knowledge to recognition", Edited by: Prof. dr.Mihai Cosma, Organizer: Romanian Composers andMusicologists Society Editura Muzicală Bucharest, 2015.

https://biblioteca-digitala.ro

floare – omul în devenire, copilul, ne este o floare. Reapar în inima noastră sentimentul ocrotirii acestei flori, reiterând gândurile lui Picasso: „Fiecare copil este un artist. Problema este cum să rămână un artist și după ce va crește.” Textul ne trimită totodată la gingașa idee a aforismului lui Pascal: „Omul este o trestie, dar o trestie gânditoare.” Cum a spus Kurtág? „Jocul este joc. Pretinde foarte mare libertate, inițiativă din parte interpretului. Nu trebuie luate în serios cele descrise – trebuie luate mortal în serios cele descrise: procesul muzical, calitatea sunetului, a liniștii.” Să-i asigurăm deci libertate simțirii, trăirii și gândirii sale prin mirajul educativ al jocului că trecând firava gingășie a copilăriei să rămâne totuși copil „după ce va crește.”

Melodia leagă sunetele, în ipostaza lor de acompaniament contiguu al silabelor textului și păstrând caracterul lor oscilant-imponderabil devine leitmotivul ars poeticii maestrului. Din stadiul ei cvasi-serialist se ancorează periodic, sub forma unor derivate ale leitmotivului pe care-l compun spre a străbate întreg climatul afectiv al *Jocurilor*.

Pe această cale aduc, cu toată gratitudinea, sincere mulțumiri pentru CD-urile *Jocurilor*, cadou extraordinar pentru mine, din care s-au documentat rândurile de mai sus omagiind cu deosebit drag, împreună cu lumea muzicală de pretutindeni, pe nonagenarul György Kurtág.

SUMMARY

Ștefan Angi

György Kurtág – *Játékok* [*Games*].
A Ludic Poetics for Piano Meant for the Child-Musician

In his *Foreword* to the score of *Játékok (Games)*, under the guise of mobilising theses, György Kurtág enunciates his intentions to initiate the child in the learning of the secrets of music. He opens through joy the journey towards understanding these secrets in a playful way, not neglecting, however, to evince their Janus-like, two-faced presence – cheerful and

https://biblioteca-digitala.ro

serious – when playing games on the piano. The works he conceived for young students edifyingly reflect the supreme value of the ludic dimension: acquiring and experiencing the freedom of beauty plenarily. The first six volumes of *Games* for piano are based on obvious pedagogical intentions with a view to preparing the young modern music lovers for the perspective of a "beyond the contemporary". In a very inspired way, the programmatic titles of the *Games* suggest the call to freedom, to unleashing one's fantasy and imagination, in a sprightly childish style: Let us fool around together! It is allowed to "touch the wrong key", to "play about". Moreover, within his cycle of works Kurtág includes compositions of his apprentices, as for instance *The Bunny and the Fox*, a "story" written by Takács Krisztina at the age of six… This study, comparing the playfully-educational content of Kurtág's *Games* with other collections of ludic miniatures composed for children, opens the perspective of further parallel aesthetic analyses, as for instance in Dan Voiculescu's unforgettable treatise, *Cărțile fără sfârșit* [*The Never-Ending Books*]. "Let us go forward, unafraid of making mistakes, in order to turn long and short notes into valid relations, unity and a process – to our great joy" is nonagenarian Kurtág's urge, meant to rediscover the child within each musician. It is a pedagogical urge that resonates with Picasso's maxim: "Each child is an artist. The question is how he can stay an artist after he grows up."

https://biblioteca-digitala.ro

Ulpiu Vlad – *Din sunetele privirii*

Motto
„Improvisation is too good to leave to chance”
Paul Simon

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Compozitorul Ulpiu Vlad s-a născut la data de 27 ianuarie 1945 la Zărneşti, în apropierea oraşului Braşov. Îşi începe studiile muzicale asistat de către tatăl său, urmând apoi Şcoala de Muzică din Braşov, specialitatea pian, cu Florica Cristorian şi Liceul de Muzică Nr. 1 din Bucureşti, specialitatea oboi, cu Pavel Tornea. Studiile superioare le absolvă în cadrul Conservatorului din Bucureşti – 1964 -1971, avându-i ca profesori printre alţii pe Anatol Vieru – compoziţie, Boris Zelinschi – oboi, Victor Giuleanu – teorie, Zeno Vancea şi Myriam Marbe – contrapunct, Dan Constantinescu – armonie, Emilia Comişel – folclor.

Între anii 1971-1972, Ulpiu Vlad participă la cursurile de perfecţionare ale Academiei *Santa Cecilia* din Roma, la clasa de compoziţie a lui Virgilio Mortari. În anul 1981, muzicianul român participă la *International Composer's Workshop* de la Borovetz, iar în 1984 la *International Composer's Workshop Gaudeamus* de la Amsterdam.

Cu o bogată experienţă de instrumentist oboist, compozitorul Ulpiu Vlad îşi direcţionează arta creatoare spre elaborarea compoziţiilor cu caracter cameral în care accentul este pus pe virtuozitatea instrumentală. Exemplu în acest sens

https://biblioteca-digitala.ro

fiind *Sonata pentru oboi şi clavecin* (pian) sau *Simfonia concertantă „Cum greu din adâncuri”* – pentru violoncel, pian şi orchestră. Demersurile sale componistice din acea perioadă s-au desăvârşit în *Ciclul cameral-vocal-simfonic „Mozaic”*, o lucrare ce conferă interpretări polivalente, într-o multitudine de combinaţii instrumentale şi vocale. Asistăm astfel la geneza a diferite duo-uri, trio-uri, piese pentru orchestră de cameră şi diferite alte formaţii instrumentale, în care formele cu alură clasică, tradiţională, cochetează cu cele libere, deschise, interpreţii având posibilitatea să-şi structureze varianta interpretativă în funcţie de necesităţi.

Muzician gânditor, cu o puternică personalitate umanistă şi de o profundă spiritualitate, compozitorul Ulpiu Vlad cultivă ideea renunţării la realitatea înconjurătoare, optând în *Ciclul Viselor* pentru o lume sonoră perenă, ce vizează eternitatea. Fruct al unei frământări sufleteşti şi spirituale în acelaşi timp, *Ciclul Viselor* va conduce la realizarea unei alte serii de creaţii grupate în *Ciclul Rezonanţelor*. Acesta reprezintă transpunerea în energii sonore a propriilor trăiri şi emoţii.

Din creaţia compozitorului menţionăm aici lucrările *Vise I* şi *II* – pentru orchestră de coarde, *Aduceri aminte* – lucrare simfonică, *Timpul oglinzilor* – pentru orchestră de cameră, *Inscripţie în inimi* – lucrare simfonică, *Simfonia I „Drumuri în lumină”*, *Simfonia II „Din inimi”*, *Din bucuria viselor* – pentru orchestră de coarde, *Jocul viselor I* şi *II* – pentru orchestră de cameră, *Deodată visele* – pentru orchestră de cameră, *Lumina drumurilor* – pentru orchestră, *Lumina pentru viitor* – pentru orchestră de flaute, *Poetica viselor* – pentru ansamblu cameral, *Legenda viselor* – pentru ansamblu cameral, *Rezonanţe pe fond pal* – concert pentru harpă şi orchestră de coarde, patru cvartete de coarde, patru trio-uri de coarde, *Împletirea viselor* – pentru ansamblu cameral, *Flori de câmp* – pentru orchestră de coarde, *Bucuria împlinirii-De nuntă* – pentru cor a cappella, *Lamento* – pentru corn şi mediu electronic, *Sonorităţi si gladiole multicolore* – pentru pian solo.

Doctor în muzică din anul 2004, compozitorul Ulpiu Vlad, pe lângă activitatea de creaţie, a activat ca cercetător în domeniul folclorului în cadrul Conservatorului din Bucureşti, între anii 1971-1977, precum şi în cadrul Institutului de Cercetări Etnomuzicologice şi Dialectologice, între anii 1977-

https://biblioteca-digitala.ro

1980. A fost redactor între anii 1980-1984 şi director la Editura Muzicală a UCMR [Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România] între 1984-1992. Devine director la Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii între 1992-1993 şi întreprinde o susţinută activitate pedagogică din 1993, la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti. Compozitorul Ulpiu Vlad este membru din 1973, vice-preşedinte din 2006 al UCMR, preşedinte al SNR-SIMC din 2013 şi se remarcă prin realizarea a numeroase studii de etnografie şi folclor, precum şi de critică muzicală şi muzicologie, publicând în revistele *Muzica*, *Revista de etnografie şi folclor*, *Actualitatea muzicală*, etc.

Ulpiu Vlad este deţinătorul *Premiului George Enescu*, decernat de către Academia Română în anul 1985, al *Premiilor UCMR* în anii 1991, 1995, 2000, 2003, 2006, 2009, precum şi al distincţiei *Ordinul Meritul Cultural în Grad de Ofiţer*, acordată în anul 2004.

***Din sunetele privirii,* pentru vioară solo**

Piesa se încadrează conceptual şi structural în zona de preocupări privind sistematizarea şi organizarea momentelor şi procedeelor de indeterminare, vizibile în creaţia lui Ulpiu Vlad începând cu lucrarea *Mozaic* – 1974-1978, care va da naştere unui întreg ciclu de lucrări derivate din creaţia iniţială – şi care au evoluat ulterior către o nouă formă de sintetizare a concepţiei privind relaţia creaţie-interpretare. Acest concept original – prezent cu prioritate în lucrările din *Ciclul Rezonanţelor* – se bazează pe introducerea în cadrul notaţiei tradiţionale a unor elemente pe care Ulpiu Vlad le denumeşte *determinate selectiv* (parţial) şi care vizează instaurarea unui climat interpretativ-creativ logic, bazat pe un sistem de codificare personal, necesar fenomenului performativ contemporan. În acest sens, iată ce scria acad. Ştefan Niculescu:

„Prin dezvoltarea unei semiografii muzicale ingenioase, complexe şi sugestive, Ulpiu Vlad obligă interpretul nu numai să evite amatorismul, soluţiile facile sau automatismele, ci şi să gândească în spirit creator actul interpretării. Altfel spus, executantul e constrâns să nu „improvizeze" improvizaţia, să o practice ca profesionist.

https://biblioteca-digitala.ro

În semiografia muzicală de faţă se reuşeşte performanţa de a clasifica, descrie şi nota sistematic numeroase tipuri de improvizaţie, de la cele mai simple la unele deosebit de complexe. Lucrarea aceasta serveşte de aceea muzicienilor ca îndreptar pentru cunoaşterea, adâncirea şi sistematizarea libertăţilor notate riguros în partitură. Iar codificările semiografice, odată înţelese, exersate şi asimilate de interpret, conduc în mod firesc – graţie nivelului lor suficient de abstract – la organica integrare a intervenţiei improvizate în discursul compozitorului, pe care nu-l alterează, ci-l îmbogăţeşte creator. Se obţine, astfel, organizarea raţională a manifestărilor iraţionalului, iruperea conştientă a puterii creatoare a inconştientului"[1].

Compozitorul a fost întotdeauna animat de dorinţa de a spori creativitatea interpretului, în vederea realizării unei muzici vivante, într-o perpetuă transformare prin impulsul spontan, irepetabil al concretizării sonore.

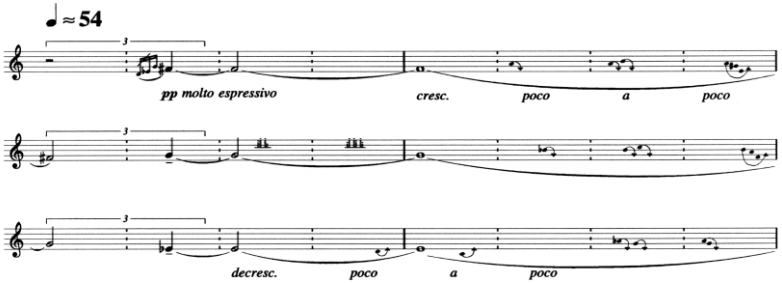
Ulpiu Vlad conferă interpretului în anumite secţiuni o mare doză de libertate, pe care îşi rezervă dreptul de a o controla prin intermediul unor sugestii şi restricţii privind actul interpretativ-creator, în aşa fel încât, deşi instrumentistului i se oferă multiple variante şi opţiuni, rezultatul final se încadrează de fiecare dată în estetica imaginată de către autor. În acest caz, compozitorul joacă rolul unui ghid în slujba interpretului, mai bine spus în slujba creativităţii acestuia.

Sub aspect structural, lucrarea de faţă este închisă, macro-structura fiind deja trasată şi finită. Desfăşurarea parcursului temporal este – ca şi în cazul lucrării lui Berio, *Sequenza VIII* – liniară. Dimensiunea improvizatorică a acestei piese rezidă în realizarea anumitor fragmente şi momente bine conturate din cadrul micro-structurii. Elementele selectiv determinate – pentru a utiliza terminologia compozitorului – apar încă din debutul piesei, manifestându-se sub forma apogiaturilor pe înălţimi precizate şi a ritmurilor asimetrice, realizate pe cât posibil fără întreruperea sunetului de bază.

---

[1] Vlad, Ulpiu, *Determinări selective în Poetica viselor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005, coperta a IV-a

https://biblioteca-digitala.ro

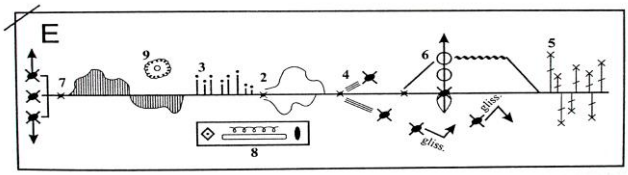


Elementele determinate selectiv sunt prezente de la începutul lucrării – apogiaturi şi ritmuri asimetrice.

Se observă că apogiaturile sunt plasate temporal în cadrul unui anumit timp, dar numai din punct de vedere orientativ, urmându-se principiile notaţiei în valori proporţionale. Ele se adaugă sunetului lung fără să se simtă întreruperea acestuia, având rolul de a menţine atenţia ascultătorilor, acţionând ca stimuli auditivi de păstrare a interesului pentru discursul sonor. Libertatea plasării apogiaturilor în concordanţă cu impulsul creator eliberează interpretul de stresul constrângerii şi conferă muzicii alura relaxării şi inventivităţii. În portativul al doilea se remarcă prezenţa semnelor grafice specifice ritmurilor asimetrice adăugate sunetului lung. În realizarea acestor elemente indeterminate, improvizate spontan, se vor aplica aceleaşi reguli ca şi cazul apogiaturilor. Diferenţa este de ordin melodic – apogiaturile aducând sunete noi în cadrul discursului, în vreme ce ritmurile se realizează pe acelaşi sunet. Din punct de vedere estetic, ritmurile aduc un plus de vitalitate, bineînţeles în strânsă legătură cu inspiraţia şi capacitatea de creaţie spontană a interpretului.

În pagina a treia a lucrării apar pentru prima dată succesiuni de semne grafice complexe grupate în casete, denumite de Ulpiu Vlad *casete selectiv determinate* sau improvizatorice. Aceste casete au fost create pentru realizarea liberă a elementelor de virtuozitate pluridimensională, pentru eliminarea dificultăţile interpretative maxime şi implicarea instrumentiştilor în finalizarea discursului sonor inclusiv din punct de vedere componistic, ele fiind structurate în mai multe tipuri, cu semnificaţii diferite. În cazul de faţă mă voi referi la caseta improvizatorică de tip E:

https://biblioteca-digitala.ro



Caseta selectiv determinată de tip E,
destinată ornamentării unui sunet lung.

Semnele grafice complexe – grupate în casete – conţin informaţii şi resurse codificate a căror înţelegere şi compunere plasează interpretul pe scara valorică a creativităţii şi a *„conştientizării sensurilor determinării şi indeterminării"*[1]. În concretizare, interpretul combină liber o serie de elemente muzicale, dând naştere unor structuri sonore de maximă expresivitate şi inventivitate, devenind astfel parte componentă activă în procesul de creaţie. Conform spuselor compozitorului, casetele selectiv determinate *„reprezintă forma maximă de indeterminare a sistematizării materialului muzical, prin semiografie concentrată"*[2]. Din această complexitate – ce depăşeşte cu mult posibilitatea de redare în timp real a tuturor combinaţiilor posibile – instrumentistul are posibilitatea să aleagă, să selecteze ceea ce ulterior combină şi îmbină, creând de fiecare dată o variantă considerată ideală la momentul respectiv. În mod logic, fiecare versiune interpretativă poate fi apreciată ca unică şi irepetabilă.

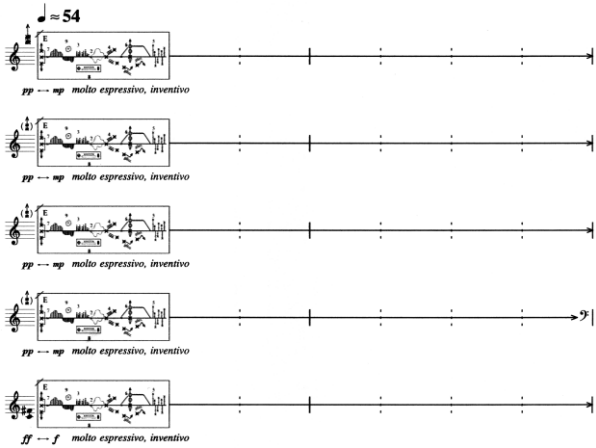
Revenind la caseta selectiv determinată de tip E, Ulpiu Vlad pune în gardă pe viitorul interpret asupra dificultăţilor pe care le va întâmpina: *„Interpretarea casetei selectiv determinate de tip E presupune o gândire componistico-interpretativă avansată, fiindcă, pe de o parte, tot ce se întâmplă trebuie subordonat ideii de sunet lung, de continuu sonor, deci o îngrădire importantă, iar pe de altă parte, interpretul poate face orice pentru ornamentarea sunetului lung, deci o libertate extremă"*[3]. Realizarea balansului şi a echilibrului dintre

[1] Vlad, Ulpiu, op. cit., p. 45
[2] Vlad, Ulpiu, op. cit., p. 52
[3] Vlad, Ulpiu, op. cit., p. 86

https://biblioteca-digitala.ro

determinat şi indeterminat, dintre controlat şi liber, reprezintă de fapt dificultatea majoră cu care se va confrunta interpretul violonist al piesei lui Ulpiu Vlad.

Să trecem acum la analiza elementelor prezente în caseta de tip E, precum şi la modalităţile practice de interpretare a acestora. Liniuţa prezentă în colţul din stânga sus indică faptul că realizarea elementelor grafice din interiorul casetei nu este obligatorie în integralitatea lor sau în vreo ordine anumită. Este semnalată doar prezenţa lor şi posibilitatea de a le folosi. Sunetele de bază pe care interpretul le va ornamenta sunt indicate la începutul casetei, prin înălţimi absolute, aproximative sau prin ambitusuri sonore. Durata de realizare a unei casete este de regulă precizată prin numărul de măsuri, dar durata fiecărui element component al acesteia este lăsată la libera inspiraţie a interpretului:



Fragment din pagina 3. Se observă încadrarea temporală a casetelor selectiv determinate de tip E, precum şi sunetele de la începutul portativelor, pe care se vor aplica ornamentele.

Elementele cu valoare ornamentală prezente în casete, conform indicaţiilor compozitorului, sunt următoarele:

2 – pasaje de virtuozitate de scurtă durată: se vor executa în *legato*, respectând pe cât posibil conturul melodic reprezentat grafic. Este de preferat evitarea clişeelor formate pe

https://biblioteca-digitala.ro

baza gamelor, arpegiilor sau a altor formule melodico-ritmice tipizate. Ritmica este de asemenea liberă, putându-se varia în funcţie de inspiraţia de moment.

3 – ritmuri asimetrice: similare elementelor de la începutul lucrării, se vor realiza de preferinţă fără a se întrerupe continuitatea sunetului lung.

4 – *tremolo*-uri ascendente/descendente: se pot realiza pe baza unor intervale fixe sau mobile faţă de sunetul de bază. Este la libera alegere a interpretului viteza de execuţie, sensul lor, expresia, tehnica de emisie sonoră sau registrul în care aceste elemente vor fi executate.

5 – apogiaturi superioare şi/sau inferioare: se vor executa pe intervale cât mai mari, în funcţie de registrul sunetului de bază. Un sunet de bază în registrul acut va favoriza apogiaturile inferioare, în vreme ce un sunet de bază grav va favoriza apogiaturile superioare. În cazul unui sunet de bază în registrul mediu, ambele variante pot fi aplicate. Trebuie avută în vederea cerinţa ambitusului întins pe care trebuie realizate aceste apogiaturi – se va încerca pe cât posibil maximizarea intervalelor faţă de sunetul de bază.

6 – utilizarea sunetelor indeterminate, prin tranziţie, plecând şi revenind la sunetul de bază. Aceste variaţii ale calităţii de emisie sonoră adaugă discursului muzical o notă de expresivitate deosebită.

7 – *tremolo* ascendent/descendent: rămânându-se în permanenţă pe sunetul de bază, se vor executa *tremolo*-uri cu mâna stângă, intervalele variind progresiv, în funcţie de conturul reprezentat grafic. Micro-intervalele sunt acceptate şi chiar încurajate. De asemenea sunt încurajate variaţiile de emisie sonoră – de tip *sul ponticello*, *col legno*, etc.

8 – efecte vocale: se pot adăuga în cazul în care interpretul consideră că a epuizat posibilităţile tehnice instrumentale prin care poate să-şi exprime emoţia artistică.

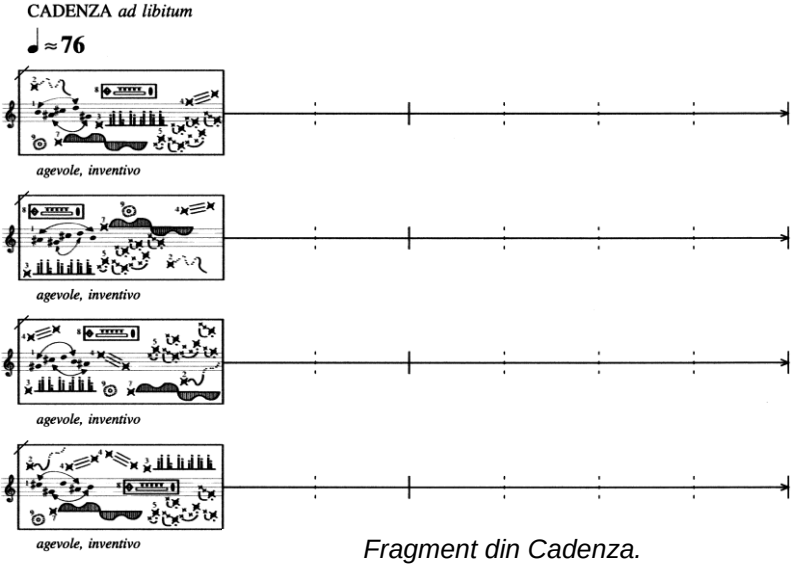
9 – alte efecte: se pot adăuga *ad libitum* elemente ce provin din creaţia interpretului şi care nu se regăsesc marcate în cadrul casetei.

Să mai menţionăm că dinamica este consemnată sub forma unor plaje de nuanţe, în partea de jos a fiecărei casete.

În pagina a şasea a lucrării lui Ulpiu Vlad, casetele selectiv determinate apar din nou, de această dată formând

https://biblioteca-digitala.ro

Cadenza ad libitum. Se remarcă absenţa unei clase de apartenenţă a acestor casete de tip nou – nefiind notate ca de obicei cu litere. De asemenea, se observă că fiecare casetă diferă în ceea ce priveşte amplasamentul elementelor din interiorul său. În absenţa unor explicaţii ale compozitorului, toate aceste elemente ne conduc la concluzia că avem de a face cu o nouă clasă de casete selectiv determinate, diferite prin faptul că elementele componente nu mai au rol ornamental, ci reprezintă materialul muzical cu care interpretul urmează să creeze o secţiune din care nu vor lipsi momentele de virtuozitate maximă specifice cadenţei.



Fragment din Cadenza.

În plus, apar noi elemente, ce nu sunt prezente în cadrul casetei de tip E. Acestea sunt:

1 – formule melodico-ritmice variate, pe sunetele indicate. Se pot executa diferite trăsături de arcuş: *legato*, *staccato*, *spiccato* şi chiar *pizzicato*. Se va insista pe anumite combinaţii de sunete, sugerate prin intermediul săgeţilor.

2 – pasajele de virtuozitate se vor executa în acest caz şi în *legato* dar şi în *staccato* sau *spiccato*, în funcţie de aspectul desenului din casetă.

https://biblioteca-digitala.ro

5 – reprezintă tot elementul apogiaturi ascendente/ descendente, cu un alt grafism. Varietatea poate fi în acest caz mult extinsă, deoarece nu mai există ideea unui sunet de bază, toate combinaţiile de sunete, coarde şi poziţii devenind viabile şi indicate.

Trebuie menţionat că numai în cadrul elementului 1 înălţimea sunetelor este precizată, în rest înălţimile fiind lăsate la alegerea interpretului şi fiind notate cu un cap de notă peste care este suprapus un „x".

Realizarea acestor structuri improvizatorice complexe – casetele selectiv determinate – necesită din partea interpreţilor un studiu asiduu al elementelor constitutive, precum şi responsabilitate maximă în momentul implicării în actul creativ. Trebuie evitate capcanele clişeelor sau a situaţiilor existente în cadrul şedinţelor de *happening* sau *free music*. În această lumină, piesa compozitorului Ulpiu Vlad se dovedeşte a fi un instrument de lucru extrem de util – şi de rar – instrumentiştilor care doresc să se aventureze pe drumul foarte sinuos şi controversat al practicării improvizaţiei.

SUMMARY

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş
Ulpiu Vlad – *From the Sounds of the Gaze*

Conceptually and structurally, the work falls under the category of preoccupations with the systemisation and organisation of the moments of indeterminacy, visible in Ulpiu Vlad's creation as early as his work entitled *Mozaic* [*Mosaic*] (1974-1978), which engendered a whole cycle of works derived from this initial work – and which subsequently evolved towards a new form of synthetisation of the conception regarding the relation between creation and interpretation. This original concept – present primarily in the cycle entitled ***Rezonanţe*** [*Resonances*], is based on the composer's introducing certain elements within the traditional notation. Ulpiu Vlad calls these elements *selectively (partially) determined.* They aim to instore a logical climate of interpretation and creativity, based on a personal system of codification, necessary to the contemporary performing phenomenon.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Violoncelul „bătut” contemporan – („doba”) din Tulgheș

Ovidiu Papană

Fiecare instrument muzical (sau chiar obiect creat în scop utilitar de om) poartă amprenta relațiilor socio-culturale specifice perioadei sale de folosire. În cadrul manifestărilor artistice, un instrument muzical apare (ca obiect novator) într-un cadru social bine definit. În funcție de randamentul și valoarea prestației sale, el este utilizat într-o perioadă de timp (mai lungă sau mai scurtă), după care este „metamorfozat” sau în unele cazuri chiar înlăturat din practica muzical-interpretativă. Violoncelul „bătut” a dispărut treptat din peisajul muzicii tradiționale românești pe la mijlocul secolului trecut.

În perioada actuală, forma de cântat cu „violoncelul bătut” este întâlnită sporadic doar într-un spațiu (enclavizat) destul de retrâns din centrul Transilvaniei. Fiind cunoscut sub denumirea de „dobă”, în acest spațiu cultural el este utilizat (de români și de maghiari) ca instrument de acompaniament în cadrul petrecerilor tradiționale rurale. La cântat, în spațiul geografic transilvănean, „doba” este bătută cu bățul peste toate coardele iar corda cea mai subțire este pusă în vibrație în mod violent, ea fiind ciupită cu două degete: degetul mare și degetul arătător.

Forma de asociere instrumentală a violoncelului „bătut” întâlnită la micile grupuri muzicale sătești este: instrument solistic (fluier, saxofon, vioară), „dobă” și după caz „contră” (violă tradițională prevăzută cu trei coarde și călușul tăiat drept în partea sa superioară).

Pe plan constructiv, la unele instrumente de acest fel, cutia de rezonanță este prevăzută cu eclise. În cazul respectiv, plăcile rezonatoare și limba instrumentului sunt drepte (plane)

https://biblioteca-digitala.ro

iar eclisele sunt confecționate din mai multe plăci din lemn de brad cu o lățime de aproximativ zece centimentri. Părțile laterale ale plăcilor sunt lipite una de alta, descriind un arc de cerc. Prin această metodă constructivă este obținută forma curbă a ecliselor. Dimensiunile, forma și gradul de finisare al instrumentelor diferă de la caz la caz.

În momentul de față, un astfel de instrument (încă funcțional) este întâlnit la românii din județul Harghita. În localitatea Tulgheș, soții Ștefan Pop (solist la fluier, saxofon) și Lăcrămioara Pop („dobă") au un repertoriu local bine particularizat, în care melodiile tradiționale românești sunt cântate în forma tipică a acestui mod de interpretare. Activitatea lor artistică este axată mai mult pe latura spectaculară, execuția muzicală fiind integrată în cadrul unui mic ansamblu muzical-coregrafic din Tulgheș în care formația tradițională de dansatori este alcătuită din tinerii localității.

a. **b.**

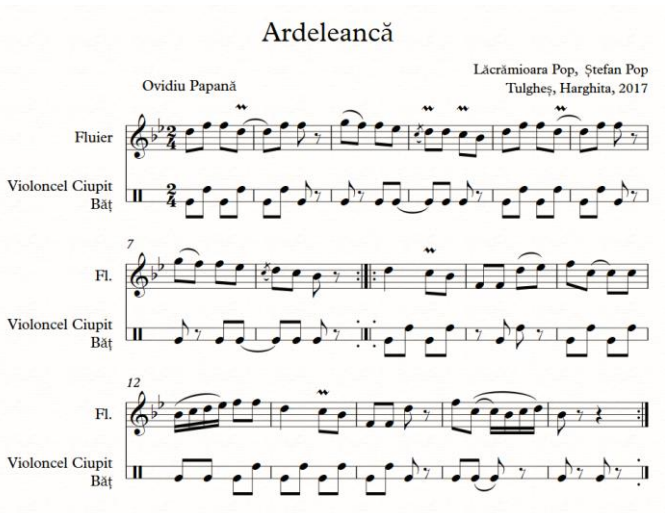
Foto. 1 a, b. „Dobă" – localitatea Tulgheș, județul Harghita, **b.** Lăcrămioara Pop – interpret tradițional – alături de „doba" sa.

„Doba" din Foto. 1 este prevăzută cu patru coarde. Interpreta Lăcrămioara Pop folosește „doba" fără a avea un

https://biblioteca-digitala.ro

acordaj bine corelat cu structura sonoră a cântecului solistic. Sunetul coardei ciupite este acordat pe fundamentala cântecului. Sonoritatea coardelor lovite este un conglomerat sonor nedefinit. În cazul acestei interpretări, violoncelul „bătut" este folosit în mod preponderent ca instrument de percuție, în care alternanța - prima coardă ciupită și toate coardele lovite cu bățul - susține poliritmic melodia solistică. Pe parcursul execuției muzicale, formulele ritmice folosite de Lăcrămioara Pop la „dobă" nu sunt stereotipe. Ele completează în mod particularizat linia melodică a fluierului. În aceste condiții, în cazul repretării liniilor melodice, acompaniamentul „dobei" prezintă mici variații ritmice făcute instantaneu.

Pentru a exemplifica muzical modul în care este făcută execuția la „dobă" am ales o melodie cântată de soții Pop. În exemplul de mai jos, este prezentat un cântec local de joc din județul Harghita interpretat la fluier de instrumentistul Pop Ștefan, acompaniat la „dobă" de Pop Lăcrămioara. Pe parcursul cântatului, evoluția liniei melodice este simplă, tehnica de interpretare muzicală a solistului instrumentist nefiind afectată de stilul de cântat lăutăresc. Transcrierea liniei melodice a fost făcută la octava inferioară (în raport cu sunetele cântate la fluier în mod real).



https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Ovidiu Papană

The Contemporary "Struck" Cello ("Doba") in Tulgheș

The "struck" cello has gradually disappeared from the realm of traditional Romanian music around the middle of last century. Nowadays, the "struck" cello is encountered sporadically only in a rather narrow (enclaved) space in the centre of Transylvania. Known as *dobă*, in this cultural space it is used (by Romanians and Hungarians) as an accompanying instrument at traditional rural parties. Nowadays, such an instrument (still in use) can be seen within the Romanian community in Tulgheș, in Harghita County.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro